

1. 製造觀眾，療癒「歷史」（認同）《1030 星球—餅乾大隊長》

文 鍾承恩（2024 年度專案評論人）

《1030 星球—餅乾大隊長》以街區展演的演出形式，將青年返鄉尋覓去世祖父記憶碎片的故事，嵌入板橋浮洲的地方記憶。其劇情內容相對簡白，在最初的室內空間中便已描繪出主要輪廓：故事描述幼時有過動症而缺乏人際連結的主角羅書虹（筆者場次為詹瑀宸飾），透過祖父「餅乾大隊長」的遊戲扮演，來消解現實的情緒挫折；成年後，也同樣依賴著與祖父的「星際探險」回憶，展開從海外歸國的尋根之旅。

整體形式所產生的重要對位是「遊戲／戲劇」。在戲內的設定上，這組概念之於主角，具備著類似效用的心理治療功能。然而從整個演出的宏觀角度而言，儘管角色甚至製作可能都認為兩種概念——一者來自於逝去祖父的、歷史的、隨時準備介入觀眾生命的遊戲扮演；另一者為以美國為終點的、學院的、鏡框式交代資訊細節的戲劇展演——存在著相互承繼的關係。但實際上啟動街區的探索、建立觀演互助關係的其實都是「遊戲」而不是「戲劇」，至少不會是這裡被鏡框式表演實踐所定義出的戲劇。

本次演出在處理板橋浮洲地方的歷史記憶時，將臺藝大第二校區的臺北紙廠原址、火車站樞紐、以及因為鐵路的「便利」直線橫斷了南北浮洲，而必須在另一端分靈的在地信仰，這些特定的空間被標記為記憶的核心。如果單看這些空間的標記與對它們的敘述，這些已經被完成的空間，是在幾乎沒有被介入的情況下被使用。換言之，這些穩定的鏡框將決定這個製作與觀眾如何去記憶歷史。於是當祖父的生命史與產業史、交通史與信仰史如此和諧地綁定——紙廠技術的神奇、火車站的便捷、自宮廟向家庭的回歸——之時，歷史的敘寫方式早已不再關注個人經驗，而是透過個案來佐證大敘事存在的合理性。

然而，在此之外，其實同時存在著另外一種可能，那便是乍看僅提供趣味層面的「遊戲」，所調度出的種種身體感。這包含了在最初的室內空間中，要求觀眾拍

打節奏，在繞口令與呼喊彼此名字的烙印中，所塑成的臨時社群；途經夜晚的浮洲火車站時，要求觀眾操作手電筒、哨子、引繩等器材，請求觀眾協助提拿資源回收，來提升觀眾作為當事者的參與感；抵達歡仔園福德宮新廟時，在宮廟落坐喝茶，聽耆老「講古」；以及行進過程中頭頂正上方傳來的火車轟鳴、大觀路巷弄中疾馳而過的貨卡等與常民空間的巧遇。這些元素相較於標準的地點與故事敘事，可能更能夠反映出記憶的實相。

所謂記憶的實相，攸關於記憶需求的形成，也就是究其根本主角在幼時就渴望而求不得，而被祖父所填補的認同關係。並且這一個需求一如主角與祖父的關係，直到成年都穩定地沒有發生任何改變。祖父過世之後，祖父的記憶需求實際上是被認同的情感空缺所驅動。而觀眾便在這樣的情境下被「餅乾」所表徵的認同感給召喚出來。與「遊戲／劇場」的對位類似，開場的表演中，「餅乾／藥物」各自成為了穩定兒童情緒的方法。儘管在寫實情境的台詞表述下，祖父無法去認可孩童所提出，以餅乾代替藥物的可能性，但就實踐而言，「餅乾」確實先是作為祖孫之間的記憶連結，再透過開場的喜好訪問與團康遊戲，建立起角色與觀眾之間的認同關係。換句話說，歷史的記憶需求乃是基於缺乏認同感而出，而觀眾的在場恰恰成為了「歷史」（認同）的解藥。

無怪乎，觀眾恰好透過蟲洞的設定穿透時間，幽靈般地獨自遇見已經死亡的祖父，並以主角「朋友」的身分被贈與餅乾，透過見證了祖父的在場，「轉交」祖父的記憶給姍姍來遲的主角；而作為寶藏的鐵盒中，則放有一張主角在舞台上的照片，透過祖父之口，再一次肯認戲劇對於主角的積極效用。也就是說，最終過去（祖父）被現在（觀眾）所替換，同時「遊戲」也被「戲劇」所替換。而後一種替換的意義將決定前一種替換的意義。當「戲劇」的關係可以替換掉「遊戲」時，「戲劇」的觀眾也就替換掉了「遊戲」的觀眾。前者，我指的便是透過歷史資訊的教育，所塑造出的，在故事尾聲與一名「外國藝術家」巧遇，以一種誤會下「你們是本地人嗎？」，來為浮洲代言出某種極有可能同樣是被誤讀的「本地」的觀眾。

然而正如筆者上述對於身體感的討論，這樣的替換並非一定會發生。因為目前看

來，表演所留有的諸多空隙，讓「遊戲」中大量的關係實踐尚保有一些與「戲劇」的展演論述相抗衡的能量。甚至於當「戲劇」的意義能夠透過身體擴展為對於現實的注視——如雖然身處奇幻的想像，但死亡的現實注定了主角與祖父的失之交臂——時，過去與現在的交替也可以成為解構歷史記憶中認同本質的批判性立場。但製作團隊浮游藝術共創工作室作為地方創生取向的年輕團隊，是否能夠在「本地」、「劇場」等既定想像的結構中跳脫，從而不讓現有的身體成為服務精美「文創」模式的養料，甚而讓地方繼續被錨定成懷舊的現代邊陲，則尚需製作團隊進一步思考。

《1030 星球一餅乾大隊長》

演出 | 浮游藝術共創工作室

時間 | 2024/07/11 19:30

地點 | 臺藝大文創園區、周邊浮洲街區

2. 逃離《闖入者》

文 鍾承恩（2024 年度專案評論人）

2024 年的《闖入者》伴隨著凱特·布希（Kate Bush）的〈Watching You Without Me〉開場，歌詞中的「There's a ghost in our home」，以及各自歪倒的桌椅、倒地的老人，顯示其首要面對的，乃是已經被闖入過後的一地殘跡。儘管依然保持著 80 年代《闖入者》的順序，以梅特林克（Maurice Maeterlinck）的〈闖入者〉、導演報告以及卡波特（Truman Capote）的〈美莉安〉三部分為主要結構，然而開場演員如同遊魂於台下熱身、走動，甚而直接地說出「走開」，已預告了在三十餘年後的《闖入者》中，各種主體相互闖入與被闖入時，反射性的拒斥反應。正如其後的演出所示，本次《闖入者》的基調並不以戲劇史遺產的角度來對話 1986 年，而是對於橫亙在 2024 年的製作中，面對 1986 年持續闖入當下的劇場現實，而產生的種種懷疑、恐懼與逃離。

闖出文本：科技與歷史的「解決」

梅特林克的〈闖入者〉與卡波特的〈美莉安〉各自處理了兩種被闖入的狀態，透過表演中段的導演報告，以語言進行了說明。在前者，梅特林克劇本中的角色，乃被指名為疾病死亡的闖入；而後者，其著重點則被表述為「自己對自己的闖入。」然而，在梅特林克劇本的〈闖入者〉首場中，祖父提到「病痛進入家中」時，台上的演員卻將目光投向台下扮演「導演」的男子。祖父甚至一度站起身，以攻擊性的姿態來嚇阻這個「陌生人」。

因此，這裡所指的死亡，已透過劇本角色與導演的不斷互動，被置換了意義。首先，在第一場原劇本的演出之後，舞台只留下祖父一人，此時左方投影著利用 AI 與圖像差值技術生成的年輕女子圖像動畫，用以呼應祖父因眼盲，而好奇女兒臉孔的問題；隨後導演從台下闖入舞台，直至站到桌面上，此時投影疊加了《闖入者》於 80 年代的演出影像，正是當年導演黎煥雄面對觀眾報告創作動機的片段，最終導演問向祖父：「你看到那條（黎煥雄口中的）河了嗎？」於是，疾病的死亡與劇場的生產，基於困境形成了互文的對照關係，而死亡的問題被導向科

技，生產的問題則指往歷史。

歷史與科技持續在兩者的互文中彼此接近，並最終成為一種「解決方案」。當祖父的幻覺越來越嚴重，感覺到桌邊的空位上有人存在時，下一幕便是導演坐在桌邊談論對於當代科技控制手段的憂慮，並在隨後的暗場中，複誦劇本中祖父——作為唯一願意直視女兒死亡現實的角色——對周遭家人的批評：「現在我知道你們的臉一個個都蒼白地跟死人一樣。」梅特林克的劇本結束之後，導演與祖父各佔據舞台的左右側，抽離出此前的身分。祖父成為了科幻設定下，申訴遊戲公司因為軟體更新，而無法見到自己過世女兒的老人。導演則首次向觀眾揭露自己作為一個「導演」的演員身分，並說明自己的存在立基於 1986 年導演的真實存在。此處歷史與科技被進一步揭露作為解決手段的性質：女兒死亡的問題被科技解決，劇場生產的問題則被歷史解決。但是無論是老人或演員都對這樣的「解決」產生了高度的困惑與不滿。

回到劇場：生產狀態的困窘

這種困惑與不滿在後續的演出中，持續地透過後設的演員、導演身分被演繹。在凱特·布希〈Jig of Life〉的大換場中，原本 80 年代此段落的演員身體被置換成了大量的平面資訊：黎煥雄的影像、AI 生成繪圖、COVID-19 新聞充斥著投影布幕，並最終在歇斯底里的圖像運算變形後，終止於「media offline」的錯誤回報。接著三段充滿後設，甚至有些挑釁意味的片段反省了 1986 年的《闖入者》。首先，演員以「不偏左也不偏右」的位置宣告著「我們是最重要的」，並重複用「就是我出生那年」來旁注 1986 年，建立起生產條件（演員）的主體性；其二，演出一個科幻背景的便利商店情境，彼時穿戴式裝置主宰了感官，另一方面也披露同時具有「土生土長」和「民國三十八年來台」兩種歷史記憶的老人，佈建出被科技與歷史環伺的當代困境；其三，跳脫前述的情境，以演員的身分討論這齣製作，特別以各種空泛的概念，來調侃著導演的糾結，同時也調侃著被恆溫保存，永遠不會爛掉的《闖入者》劇本原件，展現出劇場生產過程中，面對一語雙關的兩種「三十八年」歷史，所被掏空的狀態。

換句話說，無論是科技對於死亡，還是 1986 年以來的劇場史對於劇場創作的「解決」，都無法構成 2024 年《闖入者》得以輕易接受的答案。相反地這些「解決」反而成為了之於劇場生產的「闖入者」。在重複導演報告的段落中，演員報告了對於 1986 年《闖入者》的看法，但儘管有所批評，卻在最後的卡頓：「關於他、我、那個導演，始終感到焦躁。」顯示出自身的錯亂。因為當「闖入」已經成為了一個無法迴避的事實結果，無論是作為後疫情、AI 的科技焦慮，還是長期縈繞的劇場史、歷史幽魂，都已經成為了自身無法切割的構成條件。

因此，對於任何意識到歷史條件、物質條件的主體而言，就必得從此種貧乏的狀態作為起點。由是，〈美莉安〉被處理成一個缺乏舞監、缺乏導演的環境，在此同時卻又逼使演員面對一次又一次敘事的強行推進。作為闖入者的小女孩美莉安，在初次訪問米勒太太家時，便以三次漸強的聲音表現，重複地索求米勒太太的胸針，從最初的任性、歇斯底里地尖叫，到最後全然脫去童稚感的權威命令；而在二訪時，則在提出要搬來與米勒太太同住的動作，出現了機械性的回溯、跳針。換言之，美莉安的恐怖感，同時匯聚了內在於自身的歷史權威、當代科技裝置，兩者如何剝奪自身生產能力的恐懼。

結語：80 年代小劇場

如此，亦能解釋運用大量地後設互動作為形式的原因。如果說 2024 年的《闖入者》乃是要處理，1986 年的劇場史已然成為了今日不可迴避的生產條件，並且將其想像為同科技控制裝置等量的恐懼。那麼透過大量地後設與跳脫來拉開與歷史文本的距離便不那麼令人意外。從此點看來，2024 年的《闖入者》可說是極其誠實地，展現了自己對於面對 1986 年的逃離姿態。

有趣的是，這種逃離的姿態，也許才真正地對話了 1986 年的《闖入者》，黎煥雄論及當時使用了〈美莉安〉文本是「另一層意外的複合，便貼切地透露了這群小知識份子的社會處境：生命平靜的表面底下躲著逃避的靈魂，直到結構發生變化、主宰者易位，我們，相濡以沫，彼此傳遞騷動的眼波，都察覺到不安了，介入、改革、反撲行動的真正熱情卻都如此地未見必然。」【1】而當 1986 年的《闖

入者》成為了一個無法不被其闖入的結構時，2024 年的《闖入者》透過「逃離」來重新「闖入」1986 年，恰恰解消了定於一尊的小劇場史，在重接了 1986 年小劇場生產狀態匱乏感的同時，交出了一份基於當代生產條件的劇場答卷。如果說 80 年代的小劇場面對闖入時，在各種論述的沉積下，被封存為一種準備戰鬥的狀態，那麼 2024 年的《闖入者》則設法阻止自己把自己投回歷史的戰場，試圖擺脫這個戰鬥直到殉道的敘事架構。

注解

- 1、黎煥雄，《遺憾先生遺憾的包裹掉進了遺憾的海：黎煥雄劇場文集》（臺北：國家兩廳院，2014 年），〈M 的一九八六至一九八八 夏 或：一個劇團成形必經的數件瑣事〉，頁 001-15。

《闖入者》

演出 | 人力飛行劇團

時間 | 2024/08/03 19:30

地點 | 臺北表演藝術中心 藍盒子

3. 倘若土匪變成兵《西來庵》

文 鍾承恩（2024 年度專案評論人）

金枝演社此次的《西來庵》，以翻轉加諸於余清芳等人身上的「土匪」與「神棍」等標籤為主軸展開。這個主軸貫穿了整場演出，例如：序幕中特意安排年輕遊客經過玉井忠義廟時，對余清芳做出「八嘎冏」、「神棍」的歷史評價；第一幕中廟口場景中，巡查補春明對「浮浪貢」余清芳的嘲諷；以及在警察大人離去後，小販重複兩次「他們才是土匪」的控訴。此外，當余清芳招攬江定時，他提出要江定為已經犧牲的人給個交代，避免他們被後代視為土匪。而在此之前，其實早已經演出了客庄眾人與日本人之間存在了怨仇，也就是說，余清芳的說服其實並不影響後續客庄眾人的眾志成城，因此這裡的對白更像是對觀眾的發言，要觀眾再次同意這個翻案的重要性。到最後余清芳被捕時，這個角色對自身的失敗、挫折與死亡毫無感觸，反而重申了「你們（日本人）才是土匪！」

然而，本應使「土匪」複雜化，讓歷史透過劇場展現出各種閱讀可能性的意圖，在《西來庵》中卻失速般地墜入「自由」的迷障之中。春來、余清芳和江燐三個角色最終都因為被納入「廣泛的自由」框架而顯得平板。首先，春來作為台籍巡查補春明的弟弟，並不想要追隨哥哥，只想要做一個莊稼漢。在農活場景中，桂枝與春來的情愫流露出他對「大家快樂地工作，自由自在」的嚮往，此時的慾望主體是他對於愛情、農活的想像，然而當春來帶著這樣的立場質問兄長「巡查補何時能夠變成巡查？」、「是你改變日本人，還是日本人改變我們？」一個滿足於莊稼生活、渴望親情的角色，突然成為了銳利的革命烈士，與春明展開暴力革

命或內部改革的路線之爭。在毫無鋪墊甚至兩相衝突的設定下，兩邊的論述都變得蒼白無力。對於觀眾而言，也只看到一個空洞的身體，在其中既無農民，更無革命。春來呼喊「只想要哥哥回來」的親情，也隨後被「答應我，你要活下去，做自己」的遺言破壞殆盡。霎時間，親情完全成為了服務「做自己」口號的工具，春明最終也從作為在「三蛟仔」、兄長等多重身份中掙扎的角色，成為了典型的「棄暗投明」樣板人物。

余清芳則先在招攬江定時，信誓旦旦地描繪了趕走日本人後建立國家、田園共享的願景，卻又在之後戰事告捷時表示沒有想過戰後的未來，想要當個自由自在的浮浪貢。事實上，這裡的矛盾反而讓余清芳保留著一些可能性，如果真的大方演繹一個因時勢所迫的「神棍」，多少亦拓寬了對余清芳的想像。然而很可惜的，余清芳在被捕前後，早已不具有任何角色魅力，反而被某種令人困惑的大敘事所替代，被捕時仍矯情地對告密的村民說「不能跪，要站得直挺挺的」，又或者在遊街時對已經「從良」的春明撂下一句：「接下來交給你了」。

江燐身上亦是如此，原本他被塑造為一個快意恩仇的少年俠客，在後山對於父親的阻攔，也是以詩意表達雲遊四海的渴望。然而話鋒一轉，卻把自己的慾望，讓渡給了以下的邏輯：「對外面的人而言，我們是無名無姓的人，我不知道自己是誰，不能光明正大的活著。」轉瞬間，江燐的格局從一個任俠的人物，轉變成不依賴戶籍制度就不知道自己是誰的卑微角色。更遑論在下半場展開戰鬥時，江燐儼然從原本的純真熱血，變成了驕矜自滿、不聽軍令的莽夫，終導致了自己的身死。而此處身死的表演形式，先以寫實的方法讓中彈後的江燐失去力氣癱倒，口

中一邊唸叨著海與妻子，但編導顯然並不放過這個角色，強行讓已經無法站立的身體重新站起，直至父親江定說出「你是我最驕傲的兒子」才能好好死去。

透過上述的例子，各種各樣不同的慾望，最終都被收納進了自由的陣線中。且這種自由從形式與內容上都破壞了角色的說服力，這裡的自由到底指向什麼？在倒數第二幕中，彼時江定面臨起事失敗，決定自首以保眾人平安。此處的演出非常簡單，僅剩下江定與橘妹二人，全靠兩人對話的聲音張力。對於江定自首的決定，橘妹原本想要共赴，卻被江定以要讓後代理解的任務阻止。橘妹不僅欣然接受，並進一步提出令人感到毛骨悚然的論述：「我會再嫁，生好多孩子，把你們都生回來，我們這代做不到的，換他們來做。」在兩人的笑聲中，橘妹再次聲明會讓後代子孫知道，他們是「最勇敢的台灣人」。

顯然，前述統一了所有角色慾望的「自由」，包括春來、春明兄弟的「做自己」、掏空余清芳人格魅力的大敘事，以及江燐、江定父子對「無名無姓」的焦慮，最終都指向了一個終點，那便是所謂的「勇敢的台灣人」。在這個唯一想像中，江定並不是基於歷史紀錄的自首事實在驅動角色表演，我們看到江定如何在這個框架下，一心要當一個唯一的烈士，他不僅安排好了自己的死亡，也一併安排好了橘妹、後代子孫的生存狀態。在這個新的想像之中，眾人唯一的自由，就是當一個「勇敢的台灣人」。

而作為一個「勇敢的台灣人」在此處又意味著什麼？不妨回到後山客庄討論是否參加起事的現場。此處可以聽見，江定手下的客家人，如何「要讓日本人領教他

們的厲害」不僅如此，對他們而言，死亡不過就是投胎轉世再來一次，不足為懼。甚而，有人表示重來一次根本不夠，而是「再來一百次也要殺日本人。」如果這種種族滅絕式的主張不過是個人特例，那麼前引橘妹與江定的生孩子大計，卻讓這種極端不再只是一種誇飾，而是潛藏在余清芳口中「永久的和平」下的共同終極願望。而這個願望，如果不能說是一種為我而死的邏輯，也至少是一個為我而戰（至死）的邏輯，換言之，《西來庵》確實以意識形態士兵的招安，將歷史的「土匪」給一一抹除了。最後，再看到終幕亡魂聚集的場面，所謂的「大家都到了，可以走了。堅持下去，繼續走。」究竟是什麼裹挾著整個台灣史的或生或死者走向備戰的未來呢。

最後，回到金枝演社的角度來考慮《西來庵》，其中余清芳無疑是一個特別的角色，相對於上述分析的另外兩人，我們根本看不到余清芳在大敘事之外的個人慾望為何，僅以「浮浪貢」的概念快速帶過。而金枝演社對於「浮浪貢」的概念一直有著長期的關注，在《西來庵》中對於翻案的執著，可能也與「浮浪貢」不願意被特定範疇定義的生命力息息相關。然而就本戲而言，這種執著不僅影響了演出形式的有效性，甚至諷刺地在否定「土匪」的基礎上，連帶否定了所「浮浪貢」具備的複雜性，只留下唯一一條通往所謂「勇敢的台灣人」的路徑。且這條路徑似乎正不斷地向著令人憂心的種族滅絕靠近，最終導引出要求著當代與歷史，都戰鬥至死也無法方休的存在狀態，暗自說明了在「土匪」另一端的性質，不過是欲將殖民帝國取而代之的慾望。如果說「浮浪貢」原本是基於各種生存狀態下的鬥爭策略，在這裡卻反而倒置為，某種特定的戰鬥成為了唯一的生存狀態。在這種「自由」的指導下，當「土匪」被重生為國家的士兵，劇團以及當代觀眾，真

的認為我們能就此解決了歷史困局，回應了海島上的幽魂嗎？

《西來庵》

演出 | 金枝演社劇團

時間 | 2024/08/10 19:30

地點 | 臺北表演藝術中心 大劇院

4. 勞動就是找死？藝穗節觀察：《理想濕度》、《壞螺絲》與《一個外送員的 21 種死亡方式》

文 鍾承恩（2024 年度專案評論人）

今年的台北藝穗節中，《理想濕度》、《壞螺絲》與《一個外送員的 21 種死亡方式》（下簡稱《外送員》）三齣，皆以勞動來切入各自的精神狀態，且都以死亡作為行動的終點。因此筆者意圖以此三齣作品，如何各自使用「尋死」的身體，來處理「勞動」經驗。對於三齣作品而言，勞動似乎從被淘汰的莫可奈何開始。

《理想濕度》的機器擬人化，最開始便是以舊式除濕機要面臨迭代的淘汰而展開；而《壞螺絲》則描述了在高度標準化與集體一致的框架下，失能且屢屢無法被矯治的螺絲；《外送員》以不見容於正常生活機能的「白日夢症」作為角色的前提。對於三齣作品而言，一種基於勞動市場而被淘汰的焦慮始終存在，而這種焦慮所映射出的對象雖然各自不同，卻都殊途同歸地以「尋死」的敘事來作為終結。而在此三齣的例子中，我們都可以看到「尋死」作為一種展演時，如何將勞動經驗轉化為精神狀態的缺失，以此成就自己的「尋死」慾望。

尋死：個體的反抗之夢

首先，《理想濕度》的「理想」，主要被寄託在革命的可能性上。然而其最初所面臨的淘汰，在敘事中首先很微妙地建立於，舊型除濕機自身的功能與體積不合於搬家的需求，而無法繼續待在主人身邊。這種對於人的高度依戀，並不建立在後來以革命為主軸的自由論述，且此時舊型除濕機的主張，甚至並不在意自己的工作被新型除濕機所替代，因此也無關乎異化的問題。然而此種基於某種倫理的

切面，卻迅速地在新型除濕機的威逼利誘下，轉換為：機器生來是為了機器勞動的革命自治理想。接著以作為丈夫的冷氣機，其苦悶、性缺失的中年危機生活一幕，讓這種對抗的意圖，以極其「人類」邏輯的直白方式，來為勞動的異化背書。其後貫穿主線的，因而只剩下新舊除濕機各自所代表的，革命記憶的棄守與堅持。在此之前，勞動場域的倫理可能、以及始終擁有記憶，但滿足於被使用者讚賞的女性角色（冷氣遙控妻、學妹），則在舞台的表演上早被排除在外。最終，革命的注定失敗，則進一步完成了「尋死」姿態的表演基礎。

在《壞螺絲》中，勞動的焦慮則被投射在與集體的關係上。開場首先以一致的表演方法，演示對「螺絲」所象徵的口號：科學、效率、集體、穩定、自由，進行拜物儀式。而在日復一日包括：工作、放鬆、睡眠的標準作業流程中，一顆無法跟上作業流程的「螺絲」因為「睡不好」、「心情不好」的理由而失能。即使進入了診療的系統中，在失語的狀態下，仍然要奮力吐出「我努力留下」來進行說明。至此為止，《壞螺絲》揭露了另一種慾望，因為勞動者的身體失能而無法歸順集體的挫敗感。如果說在其支吾發言的「存在是個錯誤」、「我引發了那股地震」的懺情中，仍保有超出於對抗意識的倫理以拓寬關於勞動的想像的話。那麼當它的敘事被生成式 AI 的文字接龍所劫持，以至於壞掉的螺絲從吶呀的失語狀態，瞬間奪回了話語能力，以聲張「那不是我的故事」來反抗竄改敘事的集體。此時，集體原本的曖昧性於是消散，坍塌為不共戴天的他者，而在接下來三番的矯正治療中，個體敘事面對集體的不敵，亦不厭其煩地為結尾的兩次「尋死」表演鋪墊其合理性。

在《外送員》中，勞動則幾乎作為某種詩性與夢想的反面。一個有「白日夢症」——清醒的人格分裂者——的外送員／詩人，由於認為白日夢症正符合自己詩人的創作能量，故而在最初的診療中，便十分抵觸治療白日夢以交換正常機能的可能，進而先後獻唱了三次不同謳歌夢想的創作。換句話說，此處某種抗拒庸俗的「詩性」，已成為了無可爭辯的基本前提。而這股詩性所要對抗的具體表現，正是接下來我們看見角色作為外送員的勞動狀態。對於角色而言，在勞動尚可意義化的時刻中，演員使用了類似戲曲身段的呈現，來演繹沉浸在幻想中，以馬桶刷為馬鞭的外送員「唐先生」（唐吉訶德）與他侍奉的「公主」（訂單客人）。然而白日夢首先在外送平台的制式對話中一次次被拉回，直到唐吉訶德跪地撿拾灑落的百元鈔票後，馬鞭終於被棄置，取而代之的，是以寫實表演來表現騎摩托車的雙手。現實惡劣的勞動條件，以及對於白日夢的堅持，最終合理化地推演出結論：生命沒有出路，那麼，尋死就是出路。只有在這樣的基礎上，方證成了後續對於二十一種「尋死」的諸多表演。

勞動與尋死的互相支持

以上三齣作品針對勞動的狀態可以被歸納為身體的失能：無論是以喪失記憶與瘋癲狀態演繹的《理想濕度》、呈現為工作上的失誤與溝通失能的《壞螺絲》，還是直白地講述自己全身器官因勞動而耗損如斯的《外送員》。然而這些身體的耗損，似乎並不構成一種障礙，反而是進一步地，被選擇保留以推演某種特定缺失的基本條件。於是我們看到《理想濕度》的新舊除濕機可以不斷死而復生、《壞螺絲》的螺絲也可以瞬間奪回話語能力、而《外送員》更是直接將精神疾病視為詩性的必要因子。換言之，這些勞動經驗的挫敗，實際上並不是這些作品欲除

之而後快的問題。相反地，這些挫敗不僅作為莫可奈何的前提，它們甚至有必要持存，才能夠證成最終無論如何必須「尋死」的行動。既然如此，「尋死」的展演實際上並不為勞動所迫，相反地，只有在與這些勞動「困境」的合作下，「尋死」才能夠得到支持。

在《理想濕度》中，無論是等待千年以至瘋狂，二度死亡於槍下的舊型除濕機；還是懷抱理想卻被人類加班應酬後的嘔吐物所淹沒，從而被分屍的新型除濕機，這些死亡的狀態都為革命的母題服務。尤其是終幕新型除濕機取回記憶，終於能正面面對舊型除濕機的指控，革命的追隨者緩慢地走向叛逃者的長槍自殺，讓革命的分裂完成和解；而《壞螺絲》中，在屢次的敵眾我寡後，主角選擇停止呼吸，殺死自己同時也殺死眾人。然而醒轉過來，卻發現依然身處於一個寫實的辦公室場景，因而再次吞螺絲自殺，導致眾人漸次嘔吐般地被捲入失語的症狀。

而《外送員》的狀況則較為特殊，由於尋死早早便成為了它的預設，我們看到在二十一種死法的嘗試中，總有各種藉口來讓角色放棄，比如「國中屁孩才割腕」云云。顯見處理尋死姿態的重要性，遠大於處理讓人不得不死的現實條件。因為處理現實條件的可能，早已透過「成功學」與藥物治療所表徵的「俗氣」與「正常」的想像，作為詩性與夢想的對體，而被排除在外。雖然在最終的結尾，角色嘗試以馬桶水自溺而亡失敗後，改以筆桿槍殺自己。終幕，角色回到診療間與醫生分享得救的原因，是因為認知到一種「不需要觀眾的戲」，因為這一切根本就是「演給自己看的」。這個收尾多少使「尋死」的行動不再侷限於一種自溺，但並不改變整齣戲絕大多數時間，將外送員勞動條件的限制，作為推動「尋死」動

機的主要敘事。那麼，在這三齣戲中，「尋死」實際上被以下的邏輯所支持：只有在成為烈士時，革命才能繼續；只有在失語的時候，個體才會出現；只有保留了精神病，夢想才會存在。

精神缺失的生產機制

綜觀三齣作品，「尋死」命題的有效，基本建立在對於勞動現狀莫可奈何的絕對信任上。然而從勞動狀態、精神缺失到尋死展演，真正具有推演關係的僅有末二者，也就是各種精神狀態的缺失才是促成死亡的動機。即使這些精神狀態可以有各種實證經驗的來源，這三齣劇卻不約而同地將這些缺失的命題，歸因於勞動的經驗，以至於所有人乍看之下，都像是被勞動形式所逼死。實際上在此處，勞動與精神缺失的關係，正如勞動與尋死的關係，其緊密的狀態並不是我們所想像的因果關係，勞動的損耗並不導致各種缺失，反而是這些損耗被用以支持革命能量、支持個體敘事、支持詩性夢想。

也就是說，當我們把「勞動至死」閱讀為「勞動致死」的推演邏輯時，筆者所想要提醒的是，我們所關心的很可能是「尋死」本身，而不是勞動。也就是：什麼樣的勞動形式可以來支持我「尋死」的展演，而不是什麼樣形式的「尋死」可以拓寬對於勞動的想像。而若勞動形式在此所扮演的角色，不過是支持「尋死」的工具時，死亡本身的激進性，反而全面退縮為一種保守的姿態。因為只有在勞動條件繼續維持不變的狀態下，「尋死」才足以成為保全革命純潔、個體自由、夢想貞節的姿態。

「勞動致死」終而成為一種期待與共謀，這個機制透過連結勞動經驗與「尋死」的浪漫，回過頭確認自己對於勞動經驗的想像為真。而當勞動條件的維持現狀繼續成立之時，真正的慾望所在：革命的運轉、自由的現身以及詩性的意義，才具有不斷被生產的意義與條件。

《一個外送員的 21 種死亡方式》

演出 | 達秋劇團

時間 | 2024/09/05 14:30

地點 | 剝皮寮歷史街區－康定路 173-21 號&23 號

《壞螺絲》

演出 | 碩劇團

時間 | 2024/09/02 19:15

地點 | 濕地 Venue-5F

《理想濕度》

演出 | 仿作

時間 | 2024/08/28 19:30

地點 | 牯嶺街小劇場二樓藝文空間

5. 傲慢的記憶天使《那場被遺忘的派對》

文 鍾承恩（2024 年度專案評論人）

《那場被遺忘的派對》開宗明義便要處理 2015 年八仙塵爆的記憶問題。「八仙塵爆」事件，指的是發生於北臺灣的「八仙水上樂園」，由於派對中色粉的使用、滅火器的氣流，以及揮動衣物滅火的行為，連鎖反應釀成大規模粉塵燃燒火災，致使 484 人受傷，15 人死亡。水上樂園與燒燙傷的衝突感、大規模的死傷人數，加上網絡散播猶如「地獄圖」景象的現場錄像與媒體文字，皆導致了「八仙塵爆」作為災難奇觀被社會消化的定位。

然而《那場被遺忘的派對》並沒有超出這種獵奇的想像。全戲以順敘鋪排，各幕之間以「事發前 n 小時」、「事發後 n 年」的結構安排。大體而言可以分為事發前的樂園景觀、事發當下的慘狀、事發後的困境幾個段落。而服務此種順敘體例的形式，則是大量寫實性的文字與表演身體。其中包含以集體的陳述語言來描繪事發前的樂園如何熱鬧、火災現場又如何恐怖，以及各組演員（學生、家庭、社會人、救生員）之間鋪墊身分設定（大哥與小弟、曖昧的情侶）的互動方式。甚至於其刻意不切割各組空間，使不同組別角色相互交錯、遊走的舞台設計，依然是透過人員的共在，來逼近事件本身的真實性。至於事發後讓各組人馬一對對地上演情境短劇，便更不在話下。

換句話說，整齣戲儼然將自己定位成一個重現歷史真相的紀錄者，力求詳實地將「八仙塵爆」由始自終地紀錄下來，以對抗群眾淡忘事件的命題。然而，《那場被遺忘的派對》並沒有在這個命題下具備反思能力，時至今日，即使此事件已經

被定調為塵燃火災，但顯然「塵爆」的修辭所勾動的聳動性，依然如此地引人垂涎。因此不僅宣傳如此使用，演出中也是由一顆載滿彩色亮片的巨大透明氣球，在眾人的注視之下隨時準備爆炸。而進入災難現場，相對於事前事後對於樂園的側寫描述，模糊的眾人雖然丟掉了角色，卻仍保持第一人稱的視角，為觀眾繪聲繪影地，重述了一遍人皮與血肉的慘狀，甚至佐以哀號與「很痛」的重複叫喊，進一步暴露出這種確認災難現場的獵奇慾望。

如果說對於現場的重建，還可以被解讀為創傷本身已經成為一種無法迴避的事實，那麼下半段落的傷者群像，則更為清楚地展現出這個作品僅僅服務了創作者良好的自我感覺。在後半場的演出中，首先，所有人都未曾面臨經濟上的限制；其次，在眾多推移的「事發後 n 年」的時點之間，除了區隔出不同組別，分別上台闡釋同一種無法走出的困頓外，時序已經逐漸被抽空意義。這些角色狀態的同質化，顯示出此處所關切的，與其說是八仙事件後的傷者們，不如說是凌駕於眾生，居高臨下想拯救自己同情心的創作者。因此，中產家庭的丈夫由於救人而留下創傷，以至於自身廚師的工作都無法繼續。此時自我封閉在角落的丈夫，面對妻子早在開場就點出的外遇質問，居然是以這個創傷來迴避問題反擊：「妳看到新聞不會難過嗎？」；另一方面，為了「反省」被汙名化的社會人一組，小弟被以「救人」的設定給賜死，大哥原本的藥物濫用，則變成用以召喚死去好友的媒介，順理成章地回擊女友質問對於生存現狀的擔憂。最終，所有人都在編導安排好的海灘廣場各安其位，這個紀念碑式的場景建立，以寫實記錄的姿態，將眾人的生命經驗鎖死在了創作者的想像中。

當記憶的場景被建立完成，取個別經驗而代之的是高度一致的認同。於是，兩個乾淨的年輕女性被調用出來，作為「大學生」與「中輟生」的階級代表，透過鏡像的瑜珈動作，完成這個集體記憶的和解。誠然，人們的確共享了同一個事件，建立了同一種集體經驗，但那並不意味著記憶勢必高度地統一。記憶的集體化，往往是透過媒介，無論是今時的劇場，或彼時的媒體渲染，統一的記憶調性始被建立。無論《那場被遺忘的派對》是否意識及此，它顯然並沒有要除魅這種集體記憶的邏輯，只不過是想用記憶的正確性來指摘前一種漠然的不道德。

於是毫不令人意外地，最終它所指向的，是一種真空的記憶訴求。尾聲搬出傷者的自傳與書摘，只說明了演出本身態度之空洞。所謂「我們要努力跟上才不會被遺忘」更直接掏空了前述所有個體經驗的困境，與事件本身社會集體經驗的複雜性。如果說臺灣社會曾經將災害防治知識的缺乏與娛樂活動，以理性與勞動的工商社會價值將此事件道德化，並配合犯罪者與傷者的重合個案，推演出了一種極端的漠然判斷；但編導所設想的：以經驗的特殊性來證成被記憶的需要，恰好重蹈同樣一種邏輯，體現了與之對位的極端。這種極端的記憶關切，只不過是以另外一種名為同理的傲慢，佔盡了一切現實的便宜，用以服務自己書寫紀錄的價值感。

《那場被遺忘的派對》

演出 | 想像協作場

時間 | 2024/09/28 19:30

地點 | 國家兩廳院實驗劇場

6. 自我的整形手術《獨疝其身》

文 鍾承恩（2024 年度專案評論人）

《獨疝其身》為一齣獨角戲，而這個支撐全場的獨角（楊迦恩飾），完整地限定在一支純正的外省三代家族之中。作為主敘事者的第三代獨子，漸次揭開圍繞著祖輩遺產的爭奪故事，以及講述他三次疝氣發作的經驗。《獨疝其身》的結構，以爭產為核心，延伸出了兩個敘事上的重要節點：一者向前追溯白色恐怖時期的血腥歷史；二者圍繞以當代青年為主體的自我認同缺失。

至於疝氣的設定，透過肉體痛苦的演出、劇情脈絡的安插以及諧音修辭的點題，則搭建了一個使編、導、演可以良好發揮的舞台。是以，演員把握得當的觀眾情緒、插科打諢的劇本台詞，以及玩轉舞台空間的視覺調度，最終讓前述的兩個端點：歷史的病灶，以及作為病徵的——當代的無能與無知，順利地成為一組有效的敘事。

在作品的開頭，敘事者便已經揭露自己逼近死亡的狀態，並告誡觀眾「手術要及時」，以此為引子，開始講述自己的三次疝氣經驗。敘事者首先透過外掛的陰囊道具，介紹了住在腸子與陰囊的姥爺、姥姥與繼祖母王奶奶等祖輩三人。這個內在於疝氣的家族糾葛，直接導致了敘事者受到母親指派，要透過色誘無血緣表親的性愛，來奪回屬於本家的財產，而此處也正是第一次疝氣的發作時刻。作為全戲最初，同時也是最靠近台前的段落，第一次的疝氣並沒有實質的敘事推動，但卻發揮了群像與基調的設立。敘事者在此時逐漸脫除衣物，首先以寫實的身體，

與觀眾建立了坦誠相見的告白關係。又佐以充滿黑色幽默的輕蔑態度，以及腥羶色的修辭與表演，成功地將觀眾拉進對故事的認同中。

第二次的疝氣，發生於敘事者瞞著父母與建商的私會中，雖然同樣建立在對於土地遺產的圖謀上，但相對於第一次作為預兆的疼痛，第二次疝氣直接使敘事者暈倒，並讓兩個敘事節點開始生長。其一，帶出作為歷史向度的惡夢：一個穿軍裝的老人持著鐵鉤，欲將敘事者吞沒；其二，帶出自我向度的家庭關係：由於私下交易的破局，導致敘事者脫離家庭掌握的企圖失敗，而敘事者的反抗則換來了短暫獨自留守台北老房子的自由。

隨著獨自生活的開始，敘事者以手術送走了寄宿歷史幽靈的疝氣，在第三次疝氣重返之前，期間的敘事主題包括：台北生活的糜爛、疫情的到來、獨居生活的結束、被召回桃園青埔的困頓，等等專注於處理敘事者作為「我是年輕人嗎？」、「我重要嗎？」的自我焦慮。也就是說，第二次疝氣先諭示了病灶本身的歷史因素，再透過敘事者送走疝氣的決定，來交換處理自我問題的空間，並最終以失敗告終。

在第三次的疝氣中，作品揭露了遺產的來歷，乃是姥爺作為酷吏參與的統治集團分贓。姥爺的歷史幽靈強勢回歸，以劇烈的疼痛，斬斷了敘事者與觀眾，在歷經了前番的心理掙扎下，好不容易鼓起勇氣衝破家族控制的可能性。敘事者面對表姊違逆家庭與疫情，私自從美國來台的求愛，卻只能赤身裸體地躺在台北車站的公廁中，面對來自於祖輩的阻撓。

此處的表演讓演員不斷在姥爺與敘事者之間切換，將現時敘事者的痛楚，與姥爺作為審問者的威脅，並置於劇場舞台深處的黑暗之中。於是，在第三次的疝氣狀態中，一則姥爺作為審問者的角色，顯然暗示了敘事者與受刑者位置的重合；二則姥爺此處所說出的怨懟之詞：「老子作了多少下作事，讓你們……我現在就要收回來」云云，卻又將場景拉回了家族內部的糾結。此兩種明顯不同的身分如果要能夠被統一，只能以抽象而空洞的歷史來理解。

這種將白色恐怖的受刑人——無論是作為共產黨又或者是被姥爺因分贓不均而告發的「大哥」——與當代的自我重疊起來的敘事策略，透過精緻的表演與舞台調度，轉化為一個強而有力的因果關係。也就是，所有當代的無能，無論是家庭溝通的失效、唯資本是圖的虛無感，都可以回溯給歷史的血腥處。換言之，這種敘事相信，只要清創了歷史的血腥處，自我就可以康復。

因此開頭敘事者乍看絕望的瀕死狀態，以及呼告觀眾「手術要及時」的姿態，相信著一種自我價值與歷史之間具有強烈因果關係的解方。相對於觀眾，《獨疝其身》的主要敘事者唯一接近歷史真相的時刻，就是第二次疝氣暈倒時的惡夢，接著它便送走了疝氣，跑去追求一個人自由的生活。第三次表演上的交錯，實際上並沒有證成敘事者對於姥爺歷史的認識，而只是讓觀眾看到兩個時空的交錯。因此，如果說「疝氣」的歷史幽靈頻頻作為敘事者追求實現自我的阻礙，那麼這裡角色臨近死亡的告誡，顯然在將觀眾捲入：自我乃是唯一重要的命題，而追求自我的方法，就是絕不能選擇獨善其身。

在這裡，「獨善其身」透過如諧音修辭的病理化，以及重疊姥爺刑求招數名稱的不道德化，特定地被指向一種缺乏內容的空洞史觀。因此，儘管藝術家的才華顯然帶來了精緻的調度，但這並不妨礙它建立在，透過否定單薄的歷史形象——一個高度恐怖、血腥而貪婪的敵人——來團結同樣單薄的當代價值之事實。於是乎，極其諷刺地，當代的精神分裂在此恰如其分地顯現，即所有追求統一價值（自我）的信徒，再次將行動讓渡給了剿滅敵人的急迫性。最終，在別樣的意義上，無知果真使歷史再次有了捲土重來的可能。

《獨症其身》

演出 | 四把椅子劇團

時間 | 2024/09/29 14:30

地點 | 臺灣大學藝文中心 遊心劇場

7. 異常如何不反抗《沙拉殺人事件》

文 鍾承恩（2024 年度專案評論人）

《沙拉殺人事件》講述一對因殺害自己孩子而惶惶不可終日的夫婦，夫婦透過爭取隱而不顯的監控系統之認同，來完成對於自身「正常」的自我判斷，從而同時解消掉負罪感與窮困的精神、物質負累。作品改編自日本劇作家別役實的劇本，劇本中夫婦二人對於「正常」認同的盲目爭取，奠定了演出的荒謬性，再拒劇團本土化的語言轉譯工作，則在貼近本地觀眾心理的寫實之餘，依然保留了透過調度與聲響介入的不協調感。這些在表演層次上的「異常」，反覆地提醒著觀眾，這並不是一齣攸關階級問題的社會寫實作品，相反地，在這個時時充斥著怪誕節奏與聲音的劇場空間中，支配著行動的並不是具體的物質條件，而是追求「正常／不正常」認同判斷而被抽空的精神狀態。

在敘事中，夫婦對於殺害孩子的矛盾乃是透過金錢來證成。在劇末的收音機報導中，傳來了因沙拉而起的兇殺事件，對此夫婦二人開始爭論殺人的理由。丈夫以這個沙拉殺人事件作為比較，羨慕其哪怕微小卻「至少有理由被殺」，而「我們沒理由殺雅惠（女兒）」。對此妻子安慰道「讓我們活著，這就是理由。」兩者之間的差別是，沙拉殺人事件仍帶有情緒性的動機，而夫婦殺人則純粹為了利益的交換。對比開頭以來夫妻二人神經質的表演，無論是妻子的過份在意表現正常，以及丈夫的連連走神，可見兩人的核心問題在於殺害孩子的罪惡感。

然而，從演出的狀態看來，這對夫妻也許邊緣（沒有親友）但卻未必貧窮，在尚未得到保險金的狀態下，兩人依然可以在成日在家中無所事事、泡茶聊天。換句

話說，前述妻子聲張的，不得不將孩子殺掉來讓自己活下去的背景，實際上並沒有太強的說服力。因此，張力並不在於兩個人要「如何活下去」的階級問題；而是要怎麼透過「正常／不正常」的判斷方法，讓謀殺的行動，不再透過倫理或物質來被討論，而被歸類成「是否被允許活下去」的認同問題。

「正常」的需求因而在敘事上透過兩點展開，其一是為了「要先騙過自己」的負罪感，其二則是為了取信於保險公司以順利取得金錢。於是，殺孩子的愧疚與保險金便透過監控系統的認同，成為了同一件事情。換句話說，保險金乃是罪的外顯，保險金的遲遲未來，對於夫婦而言，便形同一片有罪的烏雲，籠罩著整個家屋，使其必須處在隨時會被揭露為不正常、有罪的恐懼中。因果關係在此被倒置為，如果可以取得金錢，便能夠說明我們的無罪。也就是說，行動的價值判斷基準已經不再關乎殺人本身是否必要？是否合宜？而是透過兩人拼命地表演「正常」，將問題轉化為監控者（保險公司）對自己的不認同。

劇中夫婦倆所擔心的保險公司自始至終皆沒有露面，也因此保險公司具有潛伏在任何地方的可能，它先是化為了對於業務的懷疑，再於那些不存在第三者的場景中，由觀眾作為社會集體的眼光，替補了監控者的缺席；但同時，由於觀眾也可以聽見「你皮繃緊點，表現正常一點」的夫婦兩人私下議論，使其多少也被捲入為某種「不正常」狀態的共情者、謀殺秘密的知情者。如果僅僅將這些引人訕笑的舞台調度與在地化翻譯，理解為一種寫實的調度，換言之，理解為一種社會關懷的階級問題，那麼這齣作品，就不過是提供了觀眾透過想像中的「底層」，來共情自己作為不被認同的被審判者，同時安全地保有旁觀他人痛苦的舒適距離。

因此，必須意識到本劇的荒謬形式，並不來自於它的非寫實表演，而是來自於表演對於「正常／不正常」的高度信賴，以及設法以此取悅監控系統的行動。最具代表性的行動，便是面對業務與流浪漢拜訪時，夫婦兩人狼狽地在自家躲藏的樣子。夫妻兩人可以一邊嫌棄著流浪漢，同時一邊渴望修好他送來的收音機，以「知道社會發生甚麼事」。這種對於「異常」的排拒，以及渴望「被正常化」的精神分裂，正是信仰「正常／不正常」的唯一判斷，抽空了認同關係以外其他可能想像，所帶來的荒謬性。

那麼，這些丑角式的懦弱，便並不來自於夫婦的階級屬性。此處的貧困，是一種被取代一切判斷的認同慾望所限制住的貧困。如果說將生命與保險金建立起相互交換的資產調配關係，尚是來自令人沮喪的社會限制的話，夫婦所體現的反抗方式卻是把自己的行動可能推諉給了「正常／不正常」的判斷，於是爭取「正常」的認同荒謬地突變成了唯一的活路。當認同變成了問題的核心時，誠如妻子所示範的那樣，活著當然可以是殺人的理由，只要讓其轉變為認同問題，那麼便無需討論倫理可能與物質條件，命題本身已經被抽空，只剩下正常或不正常的表態。換言之，殺人的修辭雖然仍然需要理由，但也僅僅是需要一個理由而已。

《沙拉殺人事件》

演出 | 再拒劇團

時間 | 2024/11/15 19:30

地點 | 臺灣大學藝文中心 遊心劇場

8. 魅惑的神像《萬象園》

文 鍾承恩（2024 年度專案評論人）

《萬象園》全長約一百五十分鐘，透過豐富的舞台調度以及劇本結構，以「萬象園傷人事件」作為分水嶺，展現出了四名角色學生時代與當下的人物關係反差，最終無論在表演上或敘事上，都成功地留住了觀眾的視線。然而，在整個長篇幅的寫實表演中，四名角色的設定堆疊，卻才是作品運作的核心，他們分別是：陰柔氣質、愛好女裝的生理男許德安（蘇耀庭飾）、因白恐而隔代教養的問題學生何俊廷（陳冠瑋飾）、政二代資優生與未來議員洪應杰（劉桓飾）、商二代與未來兩性作家葉姿容（陳佳君飾）。

在劇本結構上，在上半場中作為改變四人一生的重大事件，因而成為核心懸念的「萬象園傷人事件」被反覆提及。然而它在上下半場末尾，所表現出的張力，乃至於真相的翻轉，都遠遠不及過程中披露四名角色背景故事來得重要。「萬象園傷人事件」起初被認知為邊緣少年發狂刺傷友人，其後則翻轉為陰柔男學生的失控、資優生的自傷以及問題學生的頂罪。然而究其根本，這三個事件的核心並不來自於傷人事件本身。

舉例而言，男學生的失控源自於，資優生為了向女友證明自己「有種」，以及內在對於「人妖」的厭惡，遂在男廁欲行強暴之行而來。此處早已以寫實的暴力呈現，以至於其後讓許德安在表演上以慢動作胡亂揮舞剪刀，甚至誤傷另外二人時，並沒有創造出新的反抗或報復張力；同樣，資優生與問題學生，其敘事的核心也

落於，披露前者因表現不佳被父親以裸體羞辱、後者失蹤的父母原來是白恐受難者等背景上。相較之下，資優生在萬象園主動自傷，乃至後來選擇推諉給好友而非許德安，等一系列影響影響邏輯的關鍵實踐，並沒有如作品一貫的寫實風格交代出合理的心理動機，更像是為了體現外籍權貴再一次讓本土受難者蒙冤的寓言。因此，萬象園事件這個看似作為關鍵的節點，實際上只發揮了功能性的作用。

在上述的例子中，「萬象園傷人事件」甚至服務於兩人的身世設定。這也體現了作品真正的敘事核心，其實存在於一以貫之的身分設定，如何統攝著表演與故事。儘管許德安可能語帶保留地以困惑的修辭來面對規範化的性別框架，但自始至終，他都是透過同一種陰柔氣質的人物設定來與周遭建立關係。換句話說，劇本情節與舞台調度其實並不推動敘事的前進，他們更趨近於讓這個統一的人物設定，可以不斷透過這些形式重複展演。

舉例而言，從許德安出場與觀眾建立關係時的女裝身分、回到台南萬象園以水土不服包裝而成的歇斯底里，一直到扔擲高跟鞋，皆不斷地以陰性氣質來建立起觀演關係；而在敘事中，他也一致地以陰柔的邊緣屬性與何俊廷建立友好關係、以陰柔氣質招致了洪應杰的強暴，甚而他透過文學性與葉姿容建立起的友伴關係，也是基於不斷講述他愛好女裝的創作故事而被表現出來。如果說與其他角色的連結圍繞在學生時代，與觀眾的連結圍繞在當代，我們看到無論是結識角色、萬象園事件，乃至於葉姿容空難生還後的現代時間線，這些故事節點的之前之後，許德安實際上並沒有因為任何的互動而產生人設上的動搖，而是借助這些形式反覆展演同一種關係與認同。

有趣的是，儘管在修辭上他的核心命題是「希望自己變勇敢」，但他實際上早已非常地「做自己」。顯然無關乎故事節點的經驗，他早就可以十分獨立地偷家裡的布料、創作足夠被編輯肯認的文學故事、隻身到台北闖蕩、拿起剪刀反抗。在《萬象園》的整個敘事安排下，這個早已高度完備，具備能動性的主體，卻反而不斷地需要回來處理自己的「不夠勇敢」。這種自始至終的成熟，卻又自我問題化來讓故事彷彿變成一種解決方案的現象，也同樣體現在了那個自始至終其實「沒有問題」的白恐遺族。

如果說許德安表徵了酷兒，何俊廷表徵了白恐受難者，而兩人共同在最後於台南圓環的平行世界中，以腳踏車組成了與權貴階級的轎車相對的本土邊緣陣線。但僅僅就這個敘事內部的狀況來分析，我們看到酷兒與白恐受難者，實際上都並不需要借助這一整套敘事來讓自己變勇敢、變得「沒有問題」；相反地，恐怕正是這一套借助舞台與修辭的形式，一再展演人物身分的敘事方法本身，在需求著酷兒與白恐來讓自己變勇敢、變得沒有自我疑問。最終，反過來以極其有效地舞台調度與演出，對著觀眾建立起了一種魅惑的關係。

《萬象園》

演出 | 閱時

時間 | 2024/12/15 14:30

地點 | 牯嶺街小劇場一樓實驗劇場

9. 病毒與勒索軟體《時間就像是從來沒消逝過》

文 鍾承恩（2024 年度專案評論人）

《時間就像是從來沒消逝過》由演員林靖雁將解離症演繹為他的劇場態度，正如結尾的台詞所陳：「一直想要做一個演出讓你們明白，你是自由的，是多麼珍貴的一件事情。」本作的確透過精心設計的劇場調度，成功地建立起一個讓他自己很「不自由」的劇場。並以這樣的不自由，將觀演關係中可能存在的各種美學判斷，概括成了唯一一種關於真假的命題。

首先，演員林靖雁呈現了兩種不同的表演狀態。第一種首先以大量的獨白與自我懷疑現身，自顧自地焦慮著自己的演出；另一種則直接面對著觀眾發言，如以共用電腦的比喻來解釋解離症的錄像、以即時投影說明「這個是眼淚」的表演技巧等。這兩種表演，分別擔負了演技的假以及故事的真，我們可以清楚地見識到，那個旁若無人的表演狀態，總是處於精神緊張的自我質疑、喊叫與痛哭。相對的，冷靜地對著觀眾解釋的角色，則往往在幫助我們拆破一個被設定好的「表演都是假」的美學想像。換言之，這兩種表演狀態，自始至終都為同一種美學立場服務，那就是：真假的判斷乃是表演的核心。

當真假被設定為這個作品最重要的表演想像時，林靖雁的各種舞台設計與身體表演，只為「觀眾要不要相信我的解離症？」這個命題服務。為了讓這個命題成為有意義的問題，林靖雁援引了 IG 等科技裝置的異化、《一千零一夜》攸關生存的悲情以及最為反覆出現的母題：自由，作為支撐這個命題有效性的元素。

因此，觀眾被賦予的「你是自由的」實際上已經被限縮到了極其特定的意義。林靖雁並沒有一開始就將燈光打亮挑釁觀眾可以離開劇場，而是先演出了自己病理化的角色、解離症的脈絡以及短影音流行歌曲的諷刺後，才亮起場燈。換言之，他已經將所有重要的母題都先表演了一次。當觀眾對於表演真實性的信任，與林靖雁角色的不自由和生存危機掛勾時，林靖雁便成功地將觀眾與角色的關係，置換成了國王與少女的宰制關係。

在這個鋪天蓋地的美學空間中，觀眾的自由事實上只有兩種行動有所意義：離開或留下。此時如果觀眾離開了，便是否定了坦誠相待的林靖雁；而如果觀眾不離開，則默認了表演的有效性，換言之，肯定了表演的真實。在這個精密的演出設計中，命題而不是事件被作為核心。相對於室友施虐的故事，絕大部分林靖雁透過影片，不斷重複毫無實質內容的「這是一個真實的故事」，其實十分的枯燥。但這種枯燥顯然在創作者的預期之中，才可能出現他自嘲觀眾為什麼要來看這種表演的挑釁。因此如前所述，此處表演的核心是讓真假的判斷成為有效的命題，無論觀眾最終判斷為真或為假，觀眾實際上都已經默認了這個美學框架。

這個美學框架，便是林靖雁親手透過劇場打造出來的「不自由」。整個劇場美學的運作邏輯，被限定成為了猶如解離症一般的自我矛盾。「時間像是從來沒消逝過」在這裡不只是生命經驗上的創傷現實，而是透過表演變成了劇場彷彿唯一的條件。本作的出彩之處，並非在於如何將解離症作為劇場表演，反而是提供了將劇場閱讀為解離症的操作方法。

本作所想像的劇場，高度倚賴著那個惡意讓共用電腦中毒，不斷嘗試摧毀自身的妹妹人格。正如前述，真正具有故事魅力的，無論是在表演中具有具體故事內容的施虐情節，還是角色作為一個演員在回憶的舞台上解離症發作的故事，這些明確具有敘事動力而非說明解釋的內容，皆是透過具有破壞性的慾望所產出。解離症實際上在這裡提供了非常積極的方法論，讓自己成為了可資運作的劇場生產邏輯。這種自我完整讓病理顯得是一種猶如風味的修辭，並且以逆反於康復的慾望，在兜售著自己如此憎恨著的劇場狀態。

最終本作完全接受了自己予以批判位置的流行美學與獵奇故事，棄守了產出任何實質內容來與之對話的可能性，全面讓渡了將故事中的演員逼瘋的真假命題，來作為自己對於劇場的美學主張，反而呈現出的是一種保守的退縮。在本作自我設定的劇場閱讀下，時間從來就最好不要消逝，它才能夠在這種猶如電腦中毒般的停滯狀態中，透過「劇場」對「不自由」的防毒，一再地召喚觀眾用戶們的需求。

《時間就像是從來沒消逝過》

演出 | 七轉演劇部

時間 | 2024/12/27 19:30

地點 | 牯嶺街小劇場一樓實驗劇場

10. 祭典的反面不是戰爭《這十年，我們的祭典》

文 鍾承恩（2024 年度專案評論人）

《這十年，我們的祭典》以二戰日本為背景，講述日本鄉下北之澤溫泉街的一群中年男子，如何透過祭典來對話戰爭。本作表現簡明幹練，有效地建立起與觀眾的關係，雖然作品中不乏具有複雜性的戰爭思考，卻在最終因著北之澤與觀眾，透過「我們」的可相互替換，讓本超越了對立結構的「反戰」態度，潰散為了戰爭與和平一體雙身的矛盾之中。

劇本以舉辦祭典為核心，從開頭便快速建立了人物群像的性格，並透過其後的故事線增加元素，來讓眾角色的形象立體化。我們看到滿口愛國的正經總管，原來是純情戀愛腦；斤斤計較的帳房，原來曾經是個爛賭鬼；認真負責的廚師，有一個在前線作戰的兒子；玩世不恭的神主，則總是能洞穿人心。這些支線的翻轉，扣連著戰爭背景到舉辦祭典的爭執，彼此間恰如其分地嵌合在一起，讓整個敘事不斷維持著良好的節奏，最終在祭典的身體表演中，召喚出力量強大的集體性。同時，這種原來如此的劇情走向，也加強了整齣戲寫實基調的表演效果，彷彿這就是囊括了眾生相的真實狀態。

在這樣的前提下，我們能夠進一步去追問，本作所演繹出的「真實」，蘊含了什麼樣的戰爭態度？從作品的表現來看，不難透過一以貫之維持著爽朗與理想主義的老闆星乃介，得知本作有著一種「反戰」的傾向。這種「反戰」的論述基礎，建立在對於軍國主義下，禁慾倫理的有效性之質疑。劇中，旅館眾人雖然想要辦

祭典，但起初並不確定是否會得到鄉親們的支持，直到星乃介偷偷將祭典的標語分送給鄉親，才終於確認自己站在了大眾意志的一方。也就是說，整個「反戰」的邏輯，實際上與表演的寫實邏輯高度一致，攸關乎誰正確地認識到了民眾的真實需求。

然而，雖然對於祭典的堅持建立在星乃介對於軍國主義的懷疑之上，但這種懷疑與其說是反抗，不如說是一種調侃的共生關係。儘管我們看到神主時常對軍國主義標語進行諷刺、星乃介直接地質疑戰爭的例外狀態正常化，以及對逃亡作家的收容。然而這些隱性的不滿，自始至終都沒有化為一股正面衝突的反抗。星乃介並沒有反對戰爭——這個已經作為既定事實的條件。劇中所安排的前軍人，雖然最終被調侃為一種裝腔作勢，但當廚師的兒子傳來死訊時，其立正大喊三聲萬歲的行動，與眾人的哀悼，都讓這群角色與軍國主義的關係，不只是同意或反對而已。

星乃介在堅持舉辦祭典所使用的語言是「正是這種時候，才更應該要舉辦」，並且之所以要堅持，是為了要報答這塊土地。也就是說，星乃介並沒有否定擺在眼前的戰爭狀態，甚至，我們可以大膽推論，如果星乃介可以繼續辦祭典的話，軍國主義其實是完全可以被他所接受。問題在於，軍國主義的禁慾精神，無法容忍把資源浪費在無法轉換成戰果的事件上，要求村民犧牲祭典來成就自己，遂發生了憲兵燒毀神轎的行動。因此，軍國主義與祭典，所建立起的群眾關係其實並不相同，因為後者並不透過犧牲邏輯來自己存活下去，他們分屬於兩種不同的提問，而不是選擇戰爭或選擇祭典的對立問題。

然而，兩者之間無法接受自己消失的慾望卻是相通的，以至於在許多時候星乃介不斷堅持祭典一定要辦下去，否則「祭典就會走入歷史」、或者聲張若是祭典結束，從東京轟炸逃離的孩子們的忍耐就沒有意義時，依然令人不安地閃現著鬼影幢幢的玉碎精神。而當北之澤透過成功的寫實表演，於凝聚全村的祭典高潮時，聰明地把觀眾也捲入為北之澤的一員，邀請一同拍手時，觀眾合乎情理地將自己投射為被自己的「戰爭」所籠罩，而需要一個情緒出口的集體。於是北之澤不僅成為了二戰日本，還透過了「祈禱世界和平」的觀演關係，轉化為適用於台灣乃至全世界的普遍性。此時祭典與戰爭的差異性，恐怕已遠離了劇本中星乃介那種乍聽之下有些弔詭，並不作為戰爭反面的祭典，而是藉由轉化為「我們」的「和平」，過濾掉了所有故事中的重重條件而僅留下了，因為抽空而可以讓觀眾無限自行帶入的寫實／現實感，可惜地回到了戰爭與和平彼此慾望著的熱情之中。

《這十年，我們的祭典》

演出 | 52PRO！

時間 | 2025/01/04 19:30

地點 | 臺灣戲曲中心小表演廳

11. 在記憶的殘餘處吶喊《換／幻妻》

文 鍾承恩（2024 年度專案評論人）

《換／幻妻》講述一名台南電子業工程師，夾雜在父權的傳宗接代責任，以及本身曖昧的性傾向之間，勾勒出了丈夫（梁俊文飾）、妻子（李劭婕飾）與男性情人（蘇耀庭飾）之間的三角關係。然而《換／幻妻》並不停留在性別政治的寫實性，而是透過表演、舞台調度，讓三人的情感關係透過台南－曼谷的經濟位置，以及失智症所召喚出的記憶混亂，讓情感不只是一種感性要素，而是烏托邦瓦解後的餘燼能量。

丈夫、情人與妻子為三個主要的角色，故事的梗概首先圍繞著丈夫帶著情人前往曼谷出差，前往真理寺遊玩時，丈夫因瞥見一尊絕美的神像，而脫口而出：「如果那是我老婆就好了。」這句猶如魔咒一般的話語，在演出的最開始，便透過丈夫與情人之口，反覆迴盪在空間中。果不其然，此行返國之後，原本暴躁且充滿怨懟的妻子，彷彿變了一個人，成為賢淑而善解人意的完美女性。

值得注意的是，丈夫從一開始就頻繁以幼兒般的表演方式呈現，他的語言黏滯，斷句猶如甫剛學會說話的幼兒，呈現出某種巨嬰或媽寶的諷刺性；至於妻子，則在敘事上透過丈夫的轉述，演出了一個對於夫家充滿暴力欲，不斷往口中塞滿孔雀餅乾的歇斯底里形象。並在其後的換妻事件，具備了基於故事的非人性質。兩相對照下，情人則佔據了一個很特別的位置。他不僅始終維持著穩定的位置，並在故事的最後，成為了失智丈夫全部記憶的殘留。同時，情人在敘事風格中的冷

靜與旁觀，也體現在了他是唯一可以直接闖入觀眾席，在觀眾身體上伸展的表演上。

當演出進入下半場，透過妻子之口：「自從他阿茲海默……」，失智症被寫實地揭露出來，讓前述丈夫所謂的幼兒化表演不再只是基於對於中產異性戀男性的諷刺，而是連通了其母親、社會案件——穿插在前一幕的老翁殺死失智妻子——的結構問題。而正在此時，情人自觀眾席的通道出現，一邊哼唱著〈國際歌〉的旋律，一邊緩步走上舞台。我們才驚覺，丈夫記憶的喪失，原來被嵌入在更為龐大的失落之中。

帶著這樣的判斷重新思考妻子的置換，以及劇本和舞台充斥著的背景：台南科學園區、曼谷、晶體電路板拼裝成的大佛。曼谷的佛像，作為一個完美的陰性投射，再現了台灣之於東南亞的欲望體現，當丈夫在曼谷的應酬中消費性服務、以神像想像自己異性戀婚家制度的完滿，更進一步將妻子錯認為移工時，《換／幻妻》實際上再現了這種權力關係的形式。

而也正是在這樣的烏托邦幻景中，《換／幻妻》尖銳地透過丈夫的空洞，批判這種以資本為依歸的樣態。在劇中，決定性別流動的並不是性傾向，而是丈夫那可以穿越在妻子、情人、一夜情與性工作者，同時也是台南房產與曼谷飯店、按摩所等空間的資本。資本決定了丈夫對於勞力、不動產以及性資源的調用，卻同時促成了在敘事過程的背景中，陳憶玲的行為藝術不斷暗示的，充斥著以塑膠廢棄物構成的末日狀態。最終鑄就了他失智的病癥與結尾為紗帳籠罩，血跡斑斑的身

體。

在這樣的狀態下，正如前文所述，情人的位置提示了打破困局的關鍵。最終，丈夫僅存的記憶只剩下情人。情人無法「生產」的男性身體，在此處成為了非關資本積累的情感寄託。而自從兩人回國後，由於妻子的改變，兩人漸漸不再連絡的狀態，以及丈夫的表述往往圍繞著妻子等現象，也讓情人具備了在敘事中被遺忘，卻在記憶之中恆存的雙重性質。也就是說，當幻象被盡數拆解，只剩下被高度消耗的身體時，情感在這裡扮演了重要的角色。而最終當情人與丈夫再次返回曼谷去尋找神像時，妻子與情人都站在觀眾席的位置，以反撲的姿態，質問著丈夫：「為什麼你要這樣對我！」這種情感顯然並不流於順服的感性情愫，反而是一種戰鬥性的位置。

《換／幻妻》

演出 | 身體氣象館

時間 | 2025/03/08 19:30

地點 | 牯嶺街小劇場 二樓藝文空間

12. 安然無恙的歷史主體《熱帶天使》星聲登場

文 鍾承恩（2024 年度專案評論人）

本次《熱帶天使》首登國家戲劇院，筆者雖並未親見 2022、2023 版本，然根據連士堯的觀察、出版物的紀錄，以及本次演出的觀眾反應來看，此種「精簡」化的敘事，顯然有效地建立起了《熱帶天使》作為大型音樂劇表演的成功；【1】同時，陳正熙的評論，也已經十分完整地考慮了，《熱帶天使》在基於陳千武〈獵女犯〉小說的改編上，如何過於將各種歷史狀態簡化為通俗愛情之問題。【2】是故，若再去批評其與歷史、原作的距離，如：將慰安婦、妓女與失戀並置、透過歌舞淡化士兵與死亡的嚴肅性等方面，恐怕已難以產生有意義的評論。

在這樣的背景下，本文要處理的，既不是對於歷史、原作的比較考據，亦非限縮在免去歷史責任的表演效果，而是著重於，2025 年版本《熱帶天使》所作出的種種選擇，如何透過音樂劇的形式外顯，反映出了對於 1940 年代歷史創傷的無法面對。

首先，無論是哪一個版本，《熱帶天使》都清楚地將架構建立在台籍日本兵林逸平的軸線上，由楊烈／于浩威所飾演的林逸平，是唯一一個能夠穿越當代與 1940 年代的角色。誠然，陳千武一系列的「台灣特別志願兵的回憶」同樣也是以林逸平貫穿從前往南洋到終戰的歷史。【3】但文學載體讓陳千武的小說可以細緻地圍繞在林逸平的心理狀態，相對地，在音樂劇的條件下，這種要求顯然並不實際，以至於林逸平的掙扎，最終必須被分散到日本軍官、賴莎琳，甚至蔡香腸與雪子

對於死亡陰影的自嘲上。

林逸平角色複雜度的稀釋，實際上具有對於音樂劇形式妥協的成分存在。從前版本的劇本看來，我更願意相信創作者其實能夠意識到原作中的重要元素。舉例而言，在本次演出中被刪減的小偷（部落孩童），其設計應與原作中，向賴莎琳透露林兵長與日本軍官同床的土著勇士有所關連。在前一版劇本中，小偷以不斷挑釁林逸平的定位出現，並於第一幕第七場提示了「獵人與獵物」這個原作結尾的重要概念；而在今次的版本中，獵人與獵物的曖昧性，僅剩下了配角蔡香腸與雪子的 SM 感情關係，林逸平則並沒有關於這個命題的舞台。

同樣的，無論是對於戰爭局勢下的死亡陰影、軍國主義侵略者身分的反省，還是面對大時代下的生存慾望，若一一細察，便會發現林逸平真的就像一個推動敘事的架構本身，缺乏能夠表現層次的時機。他既沒有松永複雜的同性苦戀與軍國主義包袱，亦沒有慰安婦們在〈女人樹〉中展現出極具攻擊性的生存意志，甚至原作中時時作為陰霾的「敢死隊」問題上，也遜色於蔡香腸和雪子〈一百萬種死法〉中始終如一的戲謔態度。

然而，林逸平的「無能」並不作為一種失敗，相反地，這個角色對於歷史的不必處理，恰恰圍繞在堅實的有效性之上。其一，如前所述，他的無能首先非常合理地被放入了音樂劇的生產條件中；其二，透過給予林逸平完整的前世今生，使他作為一個歷史的見證者／倖存者，獲得了與觀眾最為接近的寫實意義；其三，當林逸平能夠超出 1940 年代作為一個「敘事的敘事者」時，透過講述從而讓「所

有人都活著回來了」的價值強調，已經遠遠凌駕了歷史本身的處理。

林逸平所體現出的這種極其有效的無能，進一步反映在他與賴莎琳這個「熱帶天使」的救贖關係上。在今次的版本中，賴莎琳懷孕與兩人歸國前的重逢都被刪減，賴莎琳最後的出場，乃是作為與好友蔡香腸的亡魂喊話相對應的位置，賴莎琳在結尾敘事中的徹底消失，可以說進一步強化了他作為「天使」比喻的抽象性質。

也就是說，對於林逸平在面對歷史傷痕的「無能」狀態的種種化解手段，終究回到了自身的演出形式。一方面，林逸平作為一個掌握著與當代保持連結的主述者，以及透過寫實定位所獲得的倖存者位置，導致他從來不需要親自面對歷史的難堪處。相反地，他的行為與歌曲動機，往往都圍繞在熱血抗日、愛妹心切、正直、良善，以及身心靈純潔的忠貞愛情等，一切純潔而抽離的位置上。另一方面，那些無法迴避的歷史創傷，則順理成章地基於現實演出形式，以及作為敘事者／被敘事者的角色分配，落到了慰安婦、日本人等一眾死去的亡魂的身體上。

最終，《熱帶天使》將這種自我覺察的，對於歷史的無法面對與推諉的無能，透過自身的演出形式，十分成功地生產出了一個安慰性的解決。如此看來，統攝頭尾的當代端點，從殘缺的自我「我的人生，到底佇佢位」開頭，到傳遞至女兒「我這個人變完整了」的結尾，便非常的邏輯自洽。因為它的核心方法本就不在於透過對歷史進行清創，來回應陳千武小說中由歷史所創造的「無能」；而是透過演出與敘事的調度，將創造了「無能」感的歷史一步步從主體身上截除，讓所有被感染了歷史創傷的觀眾與敘事者們，能夠表演結束之後，安然地「活著回去」。

注解：

1、連士堯，〈精簡敘事後的嶄新文本——《熱帶天使》星聲登場〉，表演藝術評論台，2025.04.02；林孟寰，《熱帶天使》（台中：晨星出版，2023）。

2、陳正熙，〈難以簡化的歷史敘事與人性矛盾《熱帶天使》〉，表演藝術評論台，2023.08.09，。

3、陳千武，《獵女犯：台灣特別志願兵的回憶》（台中：熱點文化，1984）。

《熱帶天使》星聲登場

演出 | SML 樂劇創製

時間 | 2025/03/21 19:30

地點 | 國家戲劇院

13. 不為真相服務的真實《甜眼淚》

文 鍾承恩（2024 年度專案評論人）

《甜眼淚》以民國 74 年屏東枋寮的連續毒殺兒童案件為底本，透過本不存在的加害者女兒（陳采恩飾）之視角，在廢墟般的舞台結構中，將日記、童話與民俗等多種質地的敘事，混生為一個不為現實的餘白所服務的世界。

女童的日記旁白，乃是貫串《甜眼淚》的軸線，因此儘管在表演上透過巨大的魚頭、扭曲的假肢拼接出的巫婆形象等，不斷渲染著劇場張力，卻很容易由於寫實基調的日記敘事，以及真實案件改編的創作背景，使觀者建立起將奇幻元素與現實之間相互對譯的理解方式。誠然，我們當然可以嘗試去解譯被剁下的巨大魚頭、老鼠戲偶等符號的現實指涉意義，然而此種角度卻並非本文的主要關心。

原因在於，當《甜眼淚》不斷透過日記旁白的形式，提醒著觀眾存在著一條走在「幾月幾日」的標準化時間軸時，這些現實性的語言被講述的同時，舞台上允許著各種妖異的狀態存在。例如，在甫開場的日記進程中，女童便同時與舞台結構中不時冒出的假肢互動。這些單獨的假肢雖然只伸出一條手臂，卻小心地讓斷面掩藏在結構之中，使整棟對應於家屋的建築結構，成為猶如長出手腳的活體形象；此外，從高處所長出的「小公主」（邱米濤飾）亦在這種超現實的照護關係中，儘管在服化上猶如女童的半身，卻在後來擴張到母親曾經「也可以聽見我」的全知視角，甚至在演出的最後成為獨留於結構之中的存在，超越了僅僅作為女童心理狀態的對照物——更符合此角色者，應為換過魚尾、舌頭與老鼠腳的美人魚偶。

這些超現實的溢出，並不與日記等現實軸線相互打斷與干擾，我們很難透過演出節奏來嚴格區分出現在什麼時刻復歸，而幻想又於何時滲透。

《甜眼淚》實際上努力不讓現實的語言，掩蓋住以女童視角所詮釋出的童話世界。童話在這裡的作用，不是作為現實的轉譯，而是本身就充分具備著現實意義。例如，女童之所以需要說故事，便是切身地來自於學校擔任「故事股長」一職，卻又在颱風天失去故事書，從而必須自己開始編造故事的需求。而當女童同時透過故事中奇幻元素的美人魚、巫婆，以及日記中的現實語言：沒有瓦斯、老鼠橫行、家屋淹水等講述，共同作為理解自身遭遇的資源時，奇幻並不作為逃避無力現狀的精神病癥。相反地，《甜眼淚》透過各種女童與小公主的主動對話、講述故事甚至唱跳歌舞，讓女童不斷遠離成為一個無法面對現實的創傷受害者，連帶著也以「我阿母也被抓交替了嗎？」等第一人稱視角，否定了將案件原型閱讀為某種不可解的瘋狂與邪惡。

然而儘管有著一定的重讀意圖，卻萬不能將《甜眼淚》的這種主動性理解為一種翻案。縱使《甜眼淚》對於母親的態度轉變有著美人魚的想像，或透過小公主之口所透露的：一個漁村少女的私奔，來補充歷史。但基本上《甜眼淚》仍十分克制地不多加解釋毒殺孩童的心理過程，而謹守著以女童的有限想像去描繪事件。也就是說，故事依然是一個死局，從建築結構的打開到收合，《甜眼淚》既無意也無法更多地著力在劇場外的現實中去解決或補白些什麼。

因此《甜眼淚》的核心方法乃是從經驗主體而非抽象的「真相」敘事出發。在此

被建立起的女童主體，大量地運用了童話、日記、民俗、玩偶等一切手邊的資源，來處理自己現實所必須面對的各種不可解。在這樣的觀點下，說故事實際上是一種主動面對而不得不然的結果，而不是迴避創傷的形式。這樣的直面，甚至透過魚頭闖入觀眾席，近距離貼著觀眾從嘴巴給出案件中的「毒糖果」，將觀眾也捲入了這種說故事的方法論。然而，較為可惜之處在於，結尾處為求工整地收拾起結構，以及和緩情緒的吹泡泡與散入夢的美學語言，則相較之下顯得較為保守。讓其回歸為完整而閉鎖，甚而私密性的倫理寓言，打散了原本建立在威脅感之下所驅動的想像動能。

《甜眼淚》

演出 | 無獨有偶工作室劇團

時間 | 2025/04/12 14:30

地點 | 國家兩廳院 實驗劇場

14. 現代劇場的失意慾望《女王的名字》

文 鍾承恩（2024 年度專案評論人）

《女王的名字》圍繞著「慈禧」之名，將舞台的時空布建成了晚清帝國的崩解時刻。上半場中規中矩地，由魏海敏所扮演的慈禧，依序演出了八國聯軍攻陷北京、西安出逃、避居清真寺、西安民婦獻蛋的故事。其中，亦交織著慈禧早年入宮、垂簾聽政到百日維新等為人熟知的歷史大事。若僅僅以此觀之，似乎這個布景般的清帝國與慈禧，就像是為了魏海敏的唱段所訂製的一個背景板。

假使《女王的名字》依然相信著，慈禧的生命與王朝的大歷史敘事有著「每五年」就遭逢一次事件的神秘性呼應，那麼它似乎終究難以迴避，自己依然更在意「慈禧」這個徽號如何為舞台技術的演出所用，而非去探究慈禧作為一個個體而言，身上可以被重讀的歷史。然而公允地論之，我們還看到了相對於揀選大敘事節點作為基礎的另外一條進路，那便是：強調慈禧與戲曲之間的連結，它們是否揭露出了另外一種閱讀呢？

很可惜，答案是否定的。與宏大的歷史節點相對應，這些戲中戲的安排，往往勾勒了慈禧非政治性的一面。在設計上，各個選段都可呼應局勢，如第一齣戲中戲以楊玉環身死馬嵬坡的《長生殿》〈埋玉〉點題，或以《青石山》的妖狐來側寫咸豐對慈禧的提防等，顯然想讓慈禧作為一個脆弱凡人的心理狀態被凸顯。然而，就實際的表演狀態來說，它們並沒有加深對於慈禧的閱讀，反而與前述所言，將慈禧作為一種背景板的邏輯同出一氣。

這樣的刻意，尤其彰顯在《四郎探母》的〈回令〉一折中，儘管有著慈禧組「普天同慶」班的歷史基礎背書，但當魏海敏老師身到場中，親自指導戲班與示範唱詞時，我們很難不去注意到魏海敏純熟的技術與慈禧這個角色之間的距離。換言之，當編導想利用打斷大歷史敘事來豐富慈禧時，反而讓整齣戲對於歷史的漠然圖窮匕見。這種將無論是「慈禧」還是「晚清」都作為一種開放角色的狀態，在下半場全面性的後設調換中，被實踐得更加徹底。

下半場，魏海敏開始輪流扮演珍妃、光緒皇帝、義民媽媽與慈安皇后，敘事也被拆為數段的「XX 篇」。然而值得注意的是，在所有以周邊角色來重讀慈禧的安排中，以李蓮英為中心的「小李子篇」卻是由現代劇場演員徐堰玲來演出，這也是唯一一段，並不試圖重複以週邊角色來讓晚清帝國的群像更加豐富，反而揭露整齣戲其實是一場安養院中的聖誕排練。在安養院一景中，所有的角色都被冠以程度不一的失智症病徵，換言之，清帝國的群像，不過就是失智後可供扮演的其中一套樣板罷了。

而在這個失智的群像之中，魏海敏以一種準備上場（慈安篇）的特殊狀態缺席，僅僅在最後一刻到來，從而終止了安養院的時空間。就敘事而言，魏海敏依然被納入了失智者的範疇，但從缺乏安養院戲分以及獨挑其餘所有篇章的絕對重心來看，她即使作為一個「失智者」卻有著遠超出他人的表演技藝。這樣的身體支持，幾乎就和安養院場景中的表演核心：依賴著尚未遺忘的烹飪技術而燒出一手好菜的主廚明顯一致。

《女王的名字》或許無須背負史學的深入責任，實際上，它也無意要對此多加著墨。所有關乎歷史的問題，甚至都可說並不在演出之中，而早已於戲外小百科般的名詞釋義【1】中被預先解決了。因而，當揭幕上場時，歷史的底本所服務的是種種舞台形式的有效性。當晚清作為一種失智狀態的再現時，它本身便不再是依賴記憶，而是依靠著技藝支撐起演出。然而儘管技藝狀似在此種失智的殘餘中，彷彿取得了對於歷史舞台的詮釋權，卻在這種歷史智性與技藝身體的對立下，喪失了歷史能夠寓居於肉身內的可能性。於是，技藝最終反而可以說是被剝奪了承載歷史的能力，被吸收為當代的一種失憶形式。當這些去歷史的名詞釋義、人物與技藝，都成了當代劇場的舞台裝置時，失憶恐怕並不是歷史的病徵，而恰是當代的欲求所在。

注解

1、莎士比亞的妹妹們的劇團，〈2025TIFA× TTTF 魏海敏× 王嘉明《女王的名字》名詞釋義〉，國家兩廳院，2025 年 4 月 8 日。

《女王的名字》

演出 | 莎士比亞的妹妹們的劇團、財團法人魏海敏京劇藝術文教基金會

時間 | 2025/04/11 19:30

地點 | 臺灣戲曲中心 大表演廳

15. 記憶的重分配《灰男孩》

文 鍾承恩（2024 年度專案評論人）

關於《灰男孩》與馮馮自傳《霧航》之間的改編關係，已多有評論文章論述。而本次《灰男孩》的再演，引人注目之處則多落於蕭東意的表演挑戰。本文以林子恆版為基礎，繼續回到文本的討論上。本文的切入點為，如果我們回到獨角戲的演出形式來考慮，這整個說故事的機制反映出了甚麼樣的歷史認知？

《灰男孩》全劇的寫實基調，使故事的述說本身成為了真相的揭露。對於本戲的敘事邏輯而言，正如方爺爺因為缺乏了明確的檔案資料來得到清白，故事的述說本身，在戲裡戲外構成了平反白恐的有效手段。而最後方爺爺逝世後，只留下當代的照護者小任，向著觀眾透過再次講述「從前從前有個灰男孩……」的故事，為方爺爺「拾起叫做尊嚴的東西」；與開場時，毫無鋪墊地讓小鴨（少年方爺爺）的年輕身體，直接對著觀眾表演的狀態，構成了呼應的繼承關係。

考量到獨角戲本身的性質，每當方爺爺切換到美軍保羅、異性戀樣板的楊傑到恐怖化的國民黨軍官時，都明顯切割出了可資辨識的身體。相對而言，方爺爺與小任之間的轉換，除了年齡之外，隨著兩人在同性感情、面對國家暴力的不平感逐漸重疊，在此層面的角色轉換，不時產生了語言黏滯而轉換不及的自言自語之感。這與其說是表演上的失誤，不如說是敘事策略所導致的現象。

換句話說，身影間曖昧的重疊，如果不將其作為失誤，則可解讀為作為年輕一代

太陽花學運抗爭者的小任，與作為白恐受難者的方爺爺，兩人成為了彼此的再現。而隨著方爺爺退出了敘事，故事的講述者被過渡到了小任的身上，當方爺爺正式成為了被講述的歷史、童話故事，自言自語式的獨角戲形式，儼然成為了當代運動創傷往歷史尋找對應標記的自我拯救。然而，值得注意的是，當小任經歷了衝突現場中，與警察男友阿本的對峙而灰心喪志，從而將自己的抗爭受難經驗，與方爺爺的記憶劃歸於同一集體時，方爺爺的寬慰之語，反而站到了阿本的立場上，為阿本的「身不由己」說話。

這種不對稱性十分引人深思。在這裡，我們必須細細考量許多評論提及的，關於灰男孩的童話性，以及保羅、楊傑在這個轉喻中所扮演的角色。嚴格說來，儘管保羅提供了真實的情感經驗，但在灰男孩的童話架構中，保羅無疑更接近於神仙教父的角色，而不是灰男孩最終的戀愛慾望。實際上，即使小鴨被楊傑所拋棄、被斥為不正常的男人，但從後來與警備總部、國安高層的對峙中，楊傑始終是小鴨唯一的情感軟肋。而這份把楊傑當作白馬王子的情愫，從最一開始海軍生涯的崇拜，到鳳山招待所的性虐待中，將輪暴的施予對象幻想成了楊傑才能夠度過，讓小鴨與楊傑之間的關係，乃至於本身的性傾向與情感，都染上了一層難以與黨國切割的關聯性。

也就是說，如果楊傑才是那個自始至終慾望與歷史故事的起始點，這個愛慾的對象早已與軍國主義的、異性戀婚家的、反共抗俄的體制彼此百般糾結。而楊傑情書中的那句咒語：「你的身體是國家的，但你的心是我的！」則將這樣的愛戀慾望，硬生生拆分為了兩種精神狀態。一方面是去政治性的同志情感，另一方面則

是政治性下的受難身體。

如此，我們也就不難理解，為何方爺爺會將情感投射在小任那個體制中的警察男友阿本。在阿本的扮演上，我們可以清楚地理解阿本的立場，在這裡警察阿本被描繪成一個對於政治沒有態度，只關心其職業身分的角色。而方爺爺與小任的最初接觸「兩個男人在一起真是不容易」與最後對阿本的同情，都訴諸了一種非關政治立場的情感關係。

在此種歷史記憶的傳承中，感性與政治性依然作為選擇題持續成為新一代同志情侶的矛盾困境，阿本「身不由己」的舊黨國牢籠繼續地作為阻礙同志間純粹愛慾的污痕或阻礙者。也就是說，《灰男孩》並不質疑這樣的命題劃分，或者說，作為數次被提起討論的關鍵改編句，這樣的命題劃分正是灰男孩所內心想望的歷史認知也猶未可知。繼承此命題的問題在於，當阿本與小任持續以這樣的精神分裂，配置著超政治的愛與政治性的兩難時，方爺爺的故事本身也被化解為了兩個單純的命題。

於是，當方爺爺的愛情被獻給了當代同志情慾的謳歌，身體化作了抗爭運動緬懷的聖體，他個人所剩下的只有那兩不歸屬的灰男孩童話，同時也是《灰男孩》難以處理而輕巧帶過的美國。當演出結束在「從前從前有個灰男孩……」時，方爺爺極其明確地被分配完成。當代的同志愛取得了他的精神，當代的抗爭者取得了他的身體記憶，而唯一能讓方爺爺曾存在些許逃脫希望的灰男孩故事，則被封存在當代對於白恐記憶的繼承之外，消散在當代劇場的美學語言中。

《灰男孩》

演出 | 同黨劇團

時間 | 2025/04/18 19:30

地點 | 臺北表演藝術中心 藍盒子

16. 記憶的斷頭台，歷史的落腳地《落頭氏》

文 鍾承恩（2024 年度專案評論人）

「落頭氏」的概念來自於鄉野傳說中，人體身首分離的奇異狀態。身聲劇場選擇的此意象不僅作為美學基礎，也將其從個別的志怪傳說，拓展到明代記載外夷種族的類書範疇中，欲藉此連結到二十世紀以降的國族識別問題。在這樣的骨架下，《落頭氏》將 1931、1963、2018 年，三個時間段的女性馬來西亞華人經驗，疊合成了一齣以「異人」身分為主軸的離散經驗敘事。

這個失去身體近百年的故事裡，兩位演員（莊惠勻、劉佩芬）搭配現場樂手（陳姿吟）構成了簡單的舞台。兩位演員猶如鏡像，開宗明義地以「有兩個我」的宣言，將福建話與國語、語言與歌唱、清楚與不清楚切割開來。然而即使在後來的演出中，將議題上升到了國族問題，恍若控訴殖民歷史下，被「換上另一個身體」的錯置。但華語與福建話的敘事，以及音樂所統攝住全場的吟唱與打擊，始終維持著統一的戰線；而身體上的表現，也透過演員分別突出頭／身體的拼接，來完成兩者分離的意象。也就是說，就表演形式而言，華夷也好，頭身也罷，皆不是彼此對立的關係，而是以共同協作的方式，讓敘事持續進行下去。

如果說，在落頭氏的演出中，被切開的兩種肉身／語言並不彼此衝突，那麼似乎也不適宜將華語與方言視為臣屬、將頭與肉身視為主僕。落頭氏更多的力氣，顯然放在了概括此種不穩定狀態的「異人」上。1931 年因為瘟疫而被集中管理的華人母子，1963 年兒子不明不白地死在臺灣的母親，以及 2018 年逃過疫情卻在

交通意外中離世的主角，這些情境都透過了演出的落頭意象串接，循著敘事的紅線，被牽進了「異人」的概念底下。

三個時空段與兩種身分的相互疊合，讓跨越百年的情緒濃縮在了劇場之中，變成了一個乍看之下具有前世今生合理性的統一體。透過被「異人」化後身首分離的演繹，《落頭氏》將這些身分透過演出的複現，成功地將不同歷史時空的頭顱，收束為一具可供辨識的身體。而這個身體的美學形式作為抗辯「異人」狀態的態度展現，則不斷地在敲打著鼓，並大聲疾呼的質問「有沒有國的家？有沒有頭的國家嗎？」與鄉愁式的方言小調之間交替。

只不過，當「異人」被放在職貢圖、怪人、「喂！我不是異人！」的抗拒，以及種種排外狀態的事件羅列下，《落頭氏》緊緊將「異人」理解成了一種近現代國族創傷下的結果。因此，身首分離的狀態下，為了找尋丈夫、兒子與原鄉，所牽引出的每一條紅絲線，自然都變成了纏住了演員身體的羅網。然而，身首分離所象徵的流離，一旦作為一種被指認為「異人」的悲劇性後果，而本身具有流動性的內在特徵時，尋找親人的強烈慾望與回歸身體的形式表現，似有被解消掉能動性的擔憂。

實際上，這種帶有著些許酸楚與無力感的消極，也的確合於落頭氏最後的收尾意圖。演出最後，揭露了敘事主體是「一名在台居留的大馬華人」，其諷刺性地躲過了疫情卻死在了馬路上。不僅自嘲自己是「頭不會飛的落頭氏」，更讓「異人圖」在死亡的現場隨風四散。最終，巨大的紅布降下場中，伴隨著淺吟低唱與「哪

一個國家需要我的頭？」的困惑，將游離於學科範疇之外，傳說性的身體姿態，重新封入了歷史的陰影處。

《落頭氏》以成功的美學形式，將歷史渲染出了強烈的情緒張力。然而儘管可以超脫在華語／方言、智性／肉身中二元選擇的對立窠臼，但對於「異人」的欲拒還迎，仍然使其內部無論是找尋，抑或回歸的行動欲望，轉化成了被動的情緒反應，實為可惜之處。而在這種將宏大歷史收束於單一女性離散華人身分的敘事邏輯下，每一個被拆卸下來的歷史線頭，到底會沿著這樣的表演，回到什麼樣的身體上？我想更值得關注的，應是那乍看被二十世紀的流離史所卸下頭身的「異人」，即使一直都有接受新身體的改造而活下去的選擇，卻在這裡藉由表演的介入，毅然決然地將頭身打散，以換取一個重讀歷史的可能。國家或許是記憶的斷頭台，但「異人」卻未必是一種必須被撕碎的歷史遺緒。當劇場成為歷史的落腳地，《落頭氏》完全具備著讓「異人」成為主動將頭顱從那發癢脖子上取下，坦然化身為行動主體的妖異可能。

《落頭氏》

演出 | 身聲劇場

時間 | 2025/05/04 14:30

地點 | 牯嶺街小劇場 一樓實驗劇場

17. 版本更新 X.0 的再現困境《奧賽羅 2.0 / 3.0》

文 鍾承恩（2024 年度專案評論人）

台日韓團隊共製（M.M.S.T／自然而然劇團／差事劇團）以莎士比亞四大悲劇的《奧賽羅》為底本演出《奧賽羅 2.0 / 3.0》兩版本（下分別論述時以 2.0 版、3.0 版簡稱）。《奧賽羅》原著講述了威尼斯的摩爾人將軍奧賽羅（Othello），其麾下的旗官伊阿古（Iago）由於嫉恨被提拔為副將的凱西奧（Cassio），因而利用了奧賽羅的妻子苔絲狄蒙娜（Desdemona），造謠其與凱西奧通姦，從而將周遭的所有人都捲入悲劇之中。本次的《奧賽羅 2.0 / 3.0》則從第四幕第二場開始，此時的奧賽羅已經全然相信妻子的不忠，而直接地與其對質和羞辱。然而兩齣戲節選故事後段的高潮，以及大量還原了原著台詞，顯然其重點並不在於文本上的改動，而更在於如何以身體的表演，展現對於莎劇作為現代劇場的「古典」之思考。

2.0 版早在觀眾進場以前，演員就已經以一橫排，被配置在了舞台深處。演員刻意凌亂的髮型以及素色的袍子，搭配一手持長杖一手猶如法印的身體姿態，恍若一尊尊羅漢雕像。每個演員都有一條向觀眾延伸的長條枕木，絕大多數演員的身體表演，就發生在各自的平衡木上。這樣的表演條件，促使演員無論是立於後方，還是從雕像的狀態解除，向前出場進入到角色，都時刻維持著高強度的身體張力。2.0 版這種近乎苦行的表演狀態，回應了當代表演身體與現代劇場典範之間的緊張感。

在《奧賽羅》的文本以外，舞台前方特地留出了一塊空間，此區域乃是為了演出

伊始才出場的旁白所預留。這一個旁白的角色，並不屬於《奧賽羅》原著，其服裝造型也異於演出的諸角色，其身體為大量的廢報紙所掩蓋。除了在幕間起身，以猶如歌隊的立場就故事給予評注外，絕大多數時間它皆如斷線人偶般趴伏在地面。此一角色較為直白地體現出了超越《奧賽羅》文本的表演態度，與枕木之上，在聲音表現的同時，並沒有落下身體表現的現代劇場神靈相比。台下被廢棄新聞所吞噬的身體，則只剩下了徒具情感渲染的語言。

相對於 2.0 版將自己逼到極限來反襯當代對於身體的無法想像，3.0 版則以不同的形式來回應同一個命題。首先，在 2.0 版中，前述遊離在故事之外的角色被拿掉，改由伊阿古來發揮此功能。2.0 版中儘管伊阿古確實具有與其他角色的差異性，例如不持長杖，以及可以橫向穿越到其他角色的表演空間中等特性。但總體而言，2.0 版的伊阿古仍然服膺於《奧賽羅》的敘事與表演邏輯之中。然而在 3.0 版裡，原本六個角色一排的軸線配置，被切碎為了 5x5 的矩形陣列。並且每一個方形矮凳的距離頗大，演員的移動在大多數時間中，都必須依靠伊阿古扮演者扛起，以轉換到不同方塊上演出。除了此種進行方式的差異外，3.0 版的演員雖然也在角色發言以外的時間維持著特定姿勢，但相對於 2.0 版全然復位的雕像質感，3.0 版則不時會帶有機械性的擺動。而伊阿古除了作為移動角色位置的調度者之外，更是藉由跳上木凳的瞬間讓舞台燈光亮起。這些節奏與形式的安排，更加後設地提示了演出的劇場現實。

儘管 3.0 版的伊阿古從未明確地脫離其角色，但從身體的表演上，除了上述提及在場下游離，搬動其他角色的狀態外，當伊阿古躍上舞台，也不僅具備著敘事邏

輯中，彷彿舞台劇人偶的機械身體。相較於其他角色待機時的機械性，伊阿古的待機狀態，往往轉換為表現其非自然的肢體扭曲。這種心理掙扎的表演，與其說是基於伊阿古的角色塑造，不如說是作為後設角度的調度者之身分，在躍上舞台後的殘影。回到兩版本皆直接切入故事後期，而並沒有交代伊阿古動機的形成來看，我們更能夠確信那種掙扎並不是關乎角色塑造的問題，而是一種後現代的自我定位下，身陷在莎劇經典中的無法逃脫。

對於《奧賽羅 2.0 / 3.0》的身後，始終存在著一個無法迴避的原著（1.0），無論是將其再現為神聖化的古典雕塑（2.0），還是後現代的賽博元件（3.0），這樣的「版本更新」，皆不斷提示了當代身體的貧乏與卡頓。然而，儘管在問題的揭露上，《奧賽羅 2.0 / 3.0》出色地透過這些形式而成功提問，但作為一種本身也具有著悲劇性色彩的實驗，它也無可避免地在這樣的自我檢討中，具有著宿命論式的困境。例如，3.0 版的伊阿果或許藏著一個更為激進的態度，使那樣的內心掙扎，以及忽略前情而讓角色行為所具備的純粹毀滅欲，成為了一股挑戰的力量。然而當以《奧賽羅》作為現代劇場經典而攬鏡自照時，卻似乎也已經寫定了，無論是再多的 X.0 版本、再多憤而起身復仇的伊阿果，終究無法逃脫莎士比亞的陰霾。而這樣的敘事模組，一旦輕易成為了新的悲劇語言時，批判的語彙將使自己真正成為一個精緻而不斷再生產的模型。

《奧賽羅 2.0 / 3.0》

演出 | M.M.S.T／自然而然劇團／差事劇團

時間 | 2025/04/20 14:30、17:00

地點 | 牯嶺街小劇場一樓實驗劇場、華山 1914 文創產業園區烏梅劇院

18. 技藝與身分「17th 新人新視野」

文 鍾承恩（2024 年度專案評論人）

本次的新人新視野主打創作者自身的技藝，以魔術、乩童與小丑的身分進行實驗，那麼最令人感到好奇的，自然是這些形式如何有機地與各自的表演結合，而不只是一種裝飾性的點綴。三齣演出分別為，林陸傑《錯誤（的）引導》將二戰期間英國魔術師賈斯伯·馬斯基林（Jasper Maskelyne），與故事中窗戶被惡鄰打碎的敘事者互文，以魔術的概念自問在衝突中的位置；郭鎧瑞《一炷香的時間》圍繞著敘事者明確的乩童身分，介入自身對於親情、愛情與自我追求間的掙扎。並以巨型機器人駕駛的敘事框架，來詮釋乩童（駕駛員）、乩身（機器人）與王爺（總部）之間的張力；劉唐成《小丑與他的創造者》則透過紅鼻子的穿脫，分離出了小丑角色與演員之間的身體，最大程度地讓前者展現出豐富的小丑技藝，並透過敘事中的「落漆」將這份滑稽感順利過渡到了後者的身體上。三個作品都密切地圍繞在了，對各自身分的衝突問題上。而他們所採取的表演策略，則體現出了各自對技藝的思考。

技藝的無能為力：林陸傑《錯誤（的）引導》

林陸傑的表演採用了最為寫實的舞台設計，父親的書桌、壁面上的窗戶光影，以及鋁棒的刮地聲、敘事中的背景雨聲等，無不說明這種寫實性的依賴。在這樣一個寫實性的敘事中，演出者對於觀眾的告白，自然也就變成了一個可信的自身經驗。此時，魔術的出現不僅是為了敘事上，將自己面對「壞人」與二戰面對納粹的魔術師進行互文，更重要的是將賈斯柏所闡明的七種效果：出現、消失、讀心

術、變化、反重力、預言與賦予生命，作為講述故事的主要形式。暫且不論日常的衝突，是否簡化了戰爭的複雜性，在這裡我想要處理的，是魔術形式的不可思議，如何消散成了技術性的劇場調度。

當演出者在講述惡鄰如何一次次入獄、交保時，手中不斷變出卡片，這種憑空出現的魔術手法，與之後演出者直接去書桌拿出氣球道具的動作，很是值得相互參照。前者作為一種魔術技藝，其作用在於讓憑空出現的效果使觀眾感到驚奇，而後者作為一種劇場調度，則勾起觀眾對於未知的好奇，以完成接下來關於反重力的敘事。兩者的差異性，體現出了魔術在這裡本可以呼應敘事中，童年身分在面對惡鄰暴力威脅時，無法理解世界的失能狀態但實際上，魔術的不可思議並沒有與創傷的不可理解一致，在更多的演出時刻中，魔術僅僅被限縮為一種再現敘事內容的舞台道具。

當敘事中的戰爭物資、時間與錢，每一個指稱都明確地對應到魔術手法中，玩轉在表演者手中的銅板、鈔票與手錶時，魔術便成為了一種方便的舞台調度，而失卻了本身的形式意義。又或者，在讀心術的例子中，大費周章地與觀眾互動，卻最終大方承認根本不存在讀心術，再再說明了魔術概念的鋪排被化約成了某種延續敘事節奏的技巧。換言之，這些魔術本身的吸引力，恐怕還不及表演惡鄰的凶神惡煞、拖行鋁棒刮地聲等寫實表演所呈現的壓迫感。而上述所窺見，對於創傷無法處理的有機結合可能，卻又因著整場演出中，維持著魔術師表演的從容講述形式而被解消掉。

《錯誤（的）引導》無疑是三齣作品中結構最為完整的一齣戲，但上述的分析顯示出，在這個階段呈現中，姑且不論戰爭與邪惡之間的論述問題，僅就形式方面的切入而言，本作其實無力處理魔術這個命題。而就一個寫實劇場的作品而言，《錯誤（的）引導》所極力闡釋的魔術在衝突中的位置，在尾聲揭穿了賈斯伯傳奇的虛假，也承認了「魔術沒能阻止一場戰爭／衝突」，在這樣一個快速化約的對比之中，最後只能透過燈光調度與讓盆栽開花的感性演出，強行為魔術留下了一條曖昧不清的活路。或許《錯誤（的）引導》所給予最好的提示，就是乍看形似的歷史／表演／觀演關係從來不能等而視之，那麼魔術在這裡對於衝突的失能，也就不是非得迅速棄守為美學化的溫情，而是在狹縫之間尋覓下一步的實驗。

身分的蔓生：郭鎧瑞《一炷香的時間》

相對於林陸傑的工整，郭鎧瑞的《一炷香的時間》則納入了大量的元素。除了開頭的點香請神外，與戀慕的同事之間的同志情感、失去祖母的親情，到駕駛巨大機器人「尪德號」斬妖除魔的超現實情境，這些快節奏的場景轉換，顯示出了本作想要包覆各種問題的野心。尤其當後者並不只是作為一種意象，而是衍伸出了具有世界觀的敘事，增添了一條駕駛員與少年崇拜者之間友誼的故事線時，將乩童的身分以一種少年漫畫式的設定轉譯，便獨立地成為了另外一條敘事線。

《一炷香的時間》因此可以分割為兩大部分，一部分為圍繞著現實性的職場、愛情、親情，另一部分則為超現實的乩童身分，關鍵的戲劇張力也往往呈現在主角阿華（郭鎧瑞飾）穿梭於兩個世界之間所產生的衝突。相對於演員工作的嚮往、親情的思念，在乩童身分的這一側裡，反抗則是明顯的主旋律。這樣的不滿，來

自於現實生活不斷地被乩童的身分所干擾，無論是造成與愛慕對象之間的溝通誤會、還是往來在兩種職業身分之間的不堪重荷。神明的旨意被轉譯成了不可理喻的組織「防委會」，以影子的身分出現與發布命令；而乩身則成為了在第一線浴血奮戰的機器人。為了逃離這種沒有自我可言的戰鬥狀態，「為什麼非我不可」、「他（王爺）沒有問我願不願意」等怨懟，一直充斥在這一側的身分認同中。

然而，自乩童的身分逃脫顯然並不能解決現實這一側的種種困境。回到了演員與愛情的課題上，開演前，愛慕對象阿德（許毅德飾）邀請了阿華參加他的婚禮，阿華才不得不接受原來一切都是自己的一廂情願。但作為抱有專業演員願望的阿華，卻並沒有將這份被辜負的情感運用在飾演《白水》中的白素貞上，而是上台鞠躬道歉，選擇了放棄表演、逃離舞台；與此同時，不斷干擾的神意，終使阿華回到了駕駛艙，以崩潰的方式不斷地殺戮，卻無法挽回少年摯友的死亡。這些難以解決的問題，最終被收束到了對於祖母的思念上作結。目前看來，這三個部分依然保持著高度的分裂。理論上，祖母的部分應該作為連接兩個世界觀的中介點，但或許由於過多的敘事線與角色關係，與愛慕者的感情、自我的理想、崇拜者的友誼與祖母之間的親情，最終彼此壓縮了時間，顯得各自為政，實為可惜。

此外，在表演調度上，《一炷香的時間》對於空間的不斷拼貼與打散，確實營造出了穿梭在陰陽兩界的奇幻感。又諸如最後演員模仿祖母自我對話，或以塑膠凳打造廢墟、身體部件等都有著不錯的表現。卻唯獨回到乩童的表演上，高度將其與少年漫畫風格化的世界觀結合，使得乩身的表演相對而言單調許多，僅止於在舞台中場不斷地揮砍，直白地連接到敘事之中的戰鬥姿態。即使回到敘事中對於

戰鬥的抗拒，也並不是透過身體所展演，而是高度倚賴劇場燈光與敘事語言中的血腥，來渲染出戰鬥的恐怖。如此一來，乩童便真正成為了一種漫畫式的角色設定，而無關乎形式的表現，這點或許還值得創作團隊仔細思考。

自給自足的失敗？劉唐成《小丑與他的創造者》

劉唐成的演出無疑是三齣作品之中最為討喜的作品，至少從觀眾的反應來看，貫串全場的小丑戲，確實成功地引起了觀眾熱烈的笑聲。《小丑與他的創造者》的敘事相當簡潔，僅僅是成為小丑、演出小丑到職業倦怠後搞砸於生日派對的故事。雖然戲中的身分透過紅鼻子的有無，分出了小丑角色「糖糖先生」與小丑扮演者之間的區別，但兩者卻始終維持著小丑的表演方法來推進敘事。直到最後，劉唐成才親自開口，接回演出伊始的旁白錄音，介紹自己作為一個小丑演員的迷失與新人新視野此刻的表演場域。

儘管旁白一再地強調自己心中有著「放棄了小丑表演」的心魔，也在收尾處主動說明了自己小丑的紅鼻子「不見了」，且最終也沒有找回來。但整齣戲實踐出來的小丑表演，無論是開場中讓肢體鬆垮控制、邀請兒童觀眾上台的控場，皆籠罩在小丑表演邏輯的設計下，並且可以說是成功地完成了演出。因此這些關於失敗的修辭，一來屬於整齣戲裡戲外的敘事主軸：失敗的演員、失敗的小丑、失敗的中年男子；二來反而是呼應了劇末「失敗是小丑的養分」的定義。也就是說，無論在哪一層次而言，這裡所述的「失敗」與自嘲，都建立在對於自身技藝的高度信賴上。

那麼，劉唐成口中的「不算新人，也沒甚麼新視野」，也就不僅僅只是引人發笑的自嘲，而是透露出了對於自己要叩問紅鼻子的丟失，並不需要借用複雜的敘事，而是回到技藝本身的實踐來處理。回到表演形式本身，也就意味著重新質問「新視野」作為一種理所當然的實驗需求。然而，儘管這是一個十分誘人的觀點，卻不得不面對讓一切都過於簡化成了本質論的風險。尤其是本戲的收尾來得十分迅速，或可說是潦草，即使已有穿插在各段之間的錄音鋪墊，依然無法快速地從前一段大鬧生日派對的情緒之中快速轉換到此後設的思考。

此外，相對於前述兩齣戲中，對於技藝本身有著莫大的衝突點，如魔術面對創傷、乩童面對死亡的無能為力，小丑在這裡似乎以一種巧妙的失敗論述，調和了這種張力，成為一種自給自足的循環論證。然而表演本身依然留下了一絲令人期待的面向，那便是圍繞著整個表演的薪酬與撥款，這個非常功利的物質取向。對於現實生存需求的強調，多少消除了讓小丑可以真空地自給自足的可能性。從這個角度來看，表演可說是十分精準地在開頭與結尾，都以投件申請、取得撥款這些乍看十分合理的語言，戳中了自身技藝如何在當下取得生存位置的問題。而透過劉唐成不斷調用小丑技藝所建立起來的觀眾關係，也確實回到了技藝自身的展演，不消言語地硬生生開闢出了一個難以被質疑的有效場域。

《17th 新人新視野》

演出 | 林陸傑、郭鎧瑞、劉唐成

時間 | 2025/05/11 14:30

地點 | 國家兩廳院實驗劇場

19. 理想的消耗品《上樑_下工後的修羅場》

文 鍾承恩（2024 年度專案評論人）

《上樑_下工後的修羅場》（下簡稱《上樑》）試圖以一對高中同學在工地現場的相遇，辯證勞資階級之間的緊張關係。然而「工人」不顧自身現實條件的理想主義式反抗，以及表演上的問題，讓勞資雙方都顯得十分乏力。《上樑》演繹的與其說是勞資關係，不如說是創作者內心戲的兩種掙扎。而最為荒謬之處，還在於這種理想與體制的二選一，居然是讓工人的身體代為殉道，以維持創作者站在反體制立場上的純潔性。

演出場景圍繞在工地的閒聊，面對建設公司二代小天（王靖惇飾），工人阿修（廖原慶飾）表現出高度的敵意與憤懣。無論是幫忙處理保單、找工作或投資早餐店，每當小天的善意出現，阿修往往會以冷嘲熱諷來回應對方；然而與此同時，阿修卻也自述出了明確的條件與立場，包括父親的醫藥費、母親的期待、自我價值感、經濟壓力等。現實上的困窘與抗拒協助的自尊心，成為了推動表演進行的主要動力。而在舞台調度上，表演高度仰賴描述性的對話、廉價的憤怒與歇斯底里，以及與工地物件的整理動作，以填補上單一場景和敘事上不斷重複：「協助－抗拒」的乏味。

阿修如此抗拒協助的動機，成為問題的癥結點。在表演上，衝突明確地成為了支持戲劇張力與節奏的必要存在，但卻無法在論述上合乎情理。阿修的「工人」身份實際上有著強烈的自我矛盾，一方面他渴望成為社會中的勝利組、開早餐店、

符合父母期望，卻又基於某種堅持而不斷批判這個他想成為卻不得的體制。我們看到潛藏在「工人」表面之下的實相。阿修並不真正考慮他話語中的物質條件，而是以反體制為最高的指導原則，卻又無能地將一切的因果歸咎給沒能「含著金湯匙出生」的自我出身；也就是說，無論是勞與資在這裡的想像，都被削弱到了最貧乏的位置，純粹由投胎結果來決定一切行動的可能與不可能。在這樣的框架中，創作者所能想到最為激進的衝撞，也就只能是打翻老師的講桌與揍餐廳的客等行徑。這種被塑造的毫無動能的「工人」形象，唯一的價值依歸，並不是自身的物質條件，而是他如何展現出對於（想像中）階級的忠誠，以及自身反體制的純潔性。

而令人感到惋惜之處，則在於對工人身體的使用。創作者其實大可以盡量去辯證自身內心對於理想與進入體制兩造的掙扎與迷茫。但當寫實的表演基調與勞資身份被提上檯面時，我們不得不意識到工人如何再一次地被剝削，成為了創作者理想主義子彈的風險。在並未細緻展開且快速透過美學化收尾的理想主義下，《上樑》不只封死了工人任何的活路，甚至在反抗的位置上，也由於工人角色塑造的失敗，以及對命定論的信仰，而使最後工人的自殺諷刺地毫無意義。在所有兩個角色漫長的對談與找尋出路之後，工人依舊被創作者指派為那個阻止萬惡體制的祭品。這種以工人的身體換取理想的邏輯，其實與演出中資方在大雨中趕工的行徑並無差異。破壞體制並不會因為模糊的純潔而比加固體制來得高尚多少。當理想最後的施力點只能是引導工人邁向死亡時，幾乎已經讓人分不清這是一種對於懦弱的理想主義的自我諷刺，還是一種將自己錯位在革命陣營中的自我感動。

《上樑_下工後的修羅場》

演出 | 動見体劇團

時間 | 2025/06/05 19:30

地點 | 華山 1914 文化創意產業園區 烏梅劇院

20. 把五姊妹的嘴巴都縫起來《鬼地方》

文 鍾承恩（2024 年度專案評論人）

阮劇團即將展開為期一個月的演出計畫「噪音風暴」，由陳思宏小說《鬼地方》改編的同名作品打頭陣。《鬼地方》去年已於彰化劇場藝術節首演，白斐嵐與紀慧玲的評論，皆已經提及了原作與改編之間，阮劇團如何聚焦在小兒子陳天宏的主線上，並將小說中豐富的群像人物，濃縮進了由音聲與「弄鐃馬戲」所凝練出的鄉土意象。【1】然而劇場的演出畢竟產生了一個新的文本，因而阮劇團的剪裁與重製，就不僅僅只是關係到在劇場條件下，如何為代言原作而調整敘事策略，同時也創造出了劇團對於「鄉土」的閱讀態度。

首先，阮劇團的《鬼地方》標榜著其台詞全數出自於原作小說，同時也以台語轉譯作為一大亮點。關於這些創作形式上的選擇，阮劇團做了不少顯得吃力而不討好的苦工。例如在首段的序幕中，音樂的渲染與念白未至，字幕先到的場景描述，隨著弄鐃、馬戲乃至演員台詞與身體的逐一進入，整個喧鬧的劇場空間隱隱處於失焦而過載的狀態。尤其，陳思宏的原作小說中，打散故事線與不斷切換視角的策略，成功地一邊建立敘事者的立體感，一邊引出引人入勝的歷史背景，高度仰賴不同敘事者各自的特殊性。例如，屬於父親敘事的小節，一定會全程以第一人稱來描述，這種質地上的線索，已經隱含著作者對於角色安排的重心皆有所不同。但在此次演出的序幕中，父親的第一人稱發言與其他視角並置跳轉，這種敘事功能上的不和諧，再加上舞台上散亂的走位，讓原本屬於各角色血肉的發言、原作中在每一節緩緩擲出的伏筆，並沒有發揮它原本的懸疑功能，而是襯托著音聲與

燈光所渲染的「鄉土」幻景，在劇場的速度感中成為了一種眩目的誦唸。這樣的狀況，直到收束至小兒子陳天宏「回來了」的主軸上才逐漸好轉。

阮劇團聚焦在小兒子的三段感情上，重新拼接了菁仔櫟、小船與 T 所引出的故事，確實讓演出開始明朗起來。其中無論是菁仔櫟的高蹺與鋼管、小船的泳池倒影與滾筒，到最後講述 T 時的拋持碗盆，都讓小說中的文字不至於完全奪走演出的亮點。然而從結構整體而言，小兒子的三段感情，以及尾聲的幾段重疊身影的「母親」們，如果沒辦法合理地重新組織起來，那麼這些演示性的形式表現，並沒有辦法組成邏輯自治的敘事。

在阮劇團的改編中，小兒子三段感情的節點，與最後母親乃至回鄉的決定，構成了一個對於「鄉土」療癒想像的閉環。小說中的小兒子被放逐到台北，到了德國後與島嶼決裂，但並沒有因此逃脫暴力。陳思宏的安排，讓來自鄉土的不堪與新納粹的不堪連結起來，也就讓兩種看似無關的暴力，變成必須一起解決的歷史問題。正是這兩者的一致性，促成了小兒子必須「回來」的動力。但是在這個看似完整的閉環中，卻少了一大塊致命的缺失。因為從永靖到柏林的一致性，必須要靠著留在廣義、狹義上「鄉土」的陳家五姊妹，透過大姊的束縛、二姊的疏離、三姊的受虐、四姊的瘋狂以及五姊的自殺等，種種縱使身留鄉土也難以解開的挫敗來鋪墊。五姊妹挫敗的軸線，方能夠進一步引出作品中至關重要，操縱著資本的王家。

然而十分可惜的是，正如小說中五姊妹在各自的生活之中回以沉默的姿態，在此

次演出中，除了本身就極具神祕感的五姊，確實以鋼管的形式作為一種近乎神靈的狀態現身。其餘姊妹依然是處於失聲的狀態，而無法見到小說結尾中，眾人因為弟弟的回來而恢復生氣的吵嘴。且即使是具有一定篇幅的五姊，也並未如上所言，把握機會帶出王家所象徵的資本對於故事中眾人的摧毀。反而是讓五姊的受害者形象著重於與尾聲的母親們重合，將外曾祖母的受暴、祖母的守寡、母親的缺愛與婆婆的虐待，逐項去脈絡地述說，成為了一批限縮在性別角色下的蒙太奇。

因此，在講述與 T 的故事時，代表姊姊的表演身體被留在舞台前方，明明肩負了接收小兒子遠從德國拋擲來的碗盆與憤怒，卻在最終小學兒子的回鄉動力與和解中缺席。舞台劇選擇聚焦在母親的歷史上，但即使以母親作為核心的關注，仍然有幾個問題。首先，我們難以不注意到，原作中遠在波羅的海，以 T 的母親的視角，同樣也具備了收束小說與演出結語的「別哭了」的和解關係，但卻獨獨缺席在尾段母親們的形象之中；又如果母與子的和解如此重要，為什麼最終母親在宗教的資本市場取得成功後，搭著殺蛇人的高級轎車回來與子女們相逢的情景也在此缺失？

這些真正關乎和解，以母親角度切入的關係，選擇性地讓渡給了狹義的鄉土地緣，以及受害者面向的性別象徵。在最終的結尾，當所有的悲情被歌聲超渡，舞台上再次召喚出了對於鄉愁的幻象。舞台中央圍繞著圓桌的姊姊、家人們，輪流講一兩句代表性的台詞，並不斷招手迎接台前徘徊的小兒子。透過這些鬼影所塑造出的溫情鄉土中，既沒有語言的尋回，也沒有身體的重建，濾除了落地的全球資本的侵入，更剝離了在性別之下的生存掙扎。陳思宏的原作中，回家是因為無處可

去，而提問：「風的起點在哪裡？」。但在這裡，舞台卻顯現著一種急切，藉由同性、女性來答覆出一個回得去的終點——鄉土，一個隆隆作響的鄉土，一個「把五姊妹的嘴巴都縫起來」了的鄉土。

注解

1、白斐嵐，〈形象模糊的故事，感官深刻的地方——《鬼地方》〉，表演藝術評論台，2024 年 11 月 8 日；紀慧玲，〈文字燐飛，燒出一座懸城——《鬼地方》的氣味恰色水〉，表演藝術評論台，2024 年 11 月 8 日。

按：標題引自陳思宏《鬼地方》第三章第六節標題。

《鬼地方》

演出 | 阮劇團

時間 | 2025/07/18 19:30

地點 | PLAYground 空總劇場

